افتتاحيـــة

ربيـــع ثقـــافي

المتابع للمشهد الثقافي في الأردني يلحظ حراكاً ثقافياً يدعونا للتفاؤل، ندوات ومحاضرات، ومؤتمرات، وأمسيات، وأصبوحات، وحفلات توقيع كتب، وغيرها. لكنّ هذا المشهد لا يدفع بحركة النقد الأدبي إلى الأمام، وإنّما إلى كسل نقدي يقع على عاتق النّقاد، وما نقرأه أو نتابعه من مقالات ودراسات في الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات لا يخلو من لغة المجاملات والمحسوبيات، في غياب نقد حقيقي قادر على مواكبة الإبداع، وأسباب ذلك -كما نظنّ- يرجع إلى غياب جُرأة قلم يحتكم إلى معايير النقد، مما أحدث فوضى في الساحة الثقافية الأردنية، فكلّ مَنْ أصدر كتاباً أو كتب قصيدة أو قصة أو رواية أو جمع مقالاته المتناثرة في كتاب أصبح كاتباً عظيماً! بل كلّ مَنْ حاز على عضوية هيئة ثقافية ظنّ نفسه الكاتب الأول!

نحن في مجلة "أفكار" نتلقى عشرات الرسائل الإلكترونية مرفقاً معها ملفات تحتوي على فنون الإبداع أو المقالة أو الدراسة، وكلّ هذه المشاركات تخضع لمعايير النشر وآليات التحكيم أو التقويم من قبل هيئة التحرير، فبعض المشاركات ترفع من منزلة "أفكار"، وبعضها الآخر لا تستحق جهد الكتابة والقراءة، لكن الذين نعتذر لهم عن

عدم النشر ينقلبون، وأي منقلب ينقلبون! فيحرموننا من تلك الاتصالات الصباحية الدافئة للاطمئنان علينا ليس أكثر من ذلك -كما يقولون-، فحال النقد يرتبط ارتباطاً عضوياً بحال صاحب الإبداع الذي لا يتقبل الرأي والموضوعية أمام قدراته الفذّة!

نقع جميعاً أسرى حراك ثقافي هزيل في مضمونه، سمين في شكله، ونبقى ندور في ساحة ثقافية تحتاج إلى ربيع ثقافي أشبه بربيع سياسي عربي، فيتغيّر هذا الراكد في فسحة التفاؤل المزعوم.

ويحضرني في هذا المقام قول جورجي زيدان عن النقد في مجلة الهلال؛ أن الانتقاد يعني إبراز جوانب الاستحسان والنقص على السواء وأن كلمة (انتقاد) ليست تعني إحصاء العيوب وحدها ونريد من باب (الانتقاد والتقريظ) كلا الجانبين.. بإبداء رأيهم فيما يسمعونه إن حسناً أو قبيحاً فدعوناه لذلك (باب التقريظ)، والانتقاد تقريباً من معنى المراد، وما فتحناه إلا لعلمنا بما يترتب عليه من الفائدة الحاصلة من تناول الآراء، وأن العاقل من أعتقد الضعف في نفسه وعلم أن انتقاد ما يكتبه أو يقوله، لا يحط من قدره، إذ أننا لا ننتقد إلا ما نراه جديراً بالمطالعة ومستحقاً للانتقاد.

رئيس التحرير

مقامُ البيت في شعر محمد القيسي

مقــاربة في دلالات المكان

د. إبراهيم خليل

كثيرًا ما يتناول الدارسون، وجهابذة الأدب، المكان في الشعر، أو في القصة، أو في الرواية، وأيا ما كان الأمر فينبغي للدارس أن يميز بين دلالة المكان وحضوره في الشعر، وتلك الدلالة التي تجدها في النثر، لا سيما في السرد القصصي، والروائي، ففي الشعر قد يذكر الشاعر مكانًا وهو يوحي به، ويومئُ، لشيء لا علاقة له بالمكان المذكور: ففي قول محمود درويش على سبيل المثال:

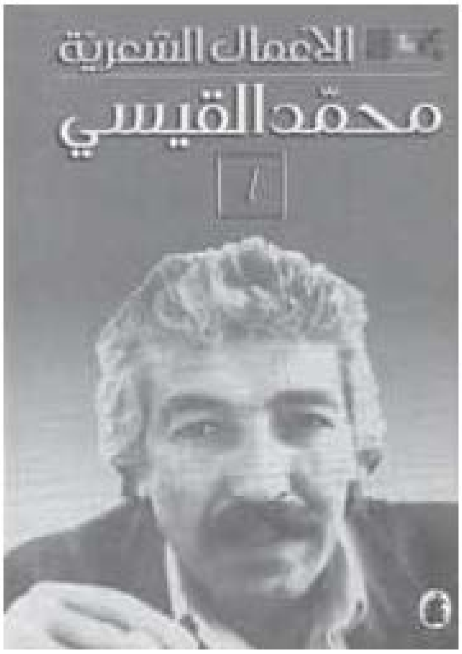
في كل مئذنة

حاوٍ ومُغْتصِبٌ

يدعو لأندلس

إنْ حوصِرتْ حلبُ

يدرك القارئ- أيا كان حظه من البصر في الشعر- دون أدنى تردّد، أو تحفظ، أنّ حلبَ هنا، والأندلس، لم تذكرا لتؤديا وظيفة كتلك التي يؤديها ذكر عطفة الصيرفي في رواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، أو ذكر قلعة حلب في رواية «أرض السياد» لعبد السلام العجيلي، أو ذكر البيازين في رواية «غرناطة» لرضوى عاشور، أو أي مكان آخر يجري ذكره في هذه الرواية، أو تلك، ووصفه، ورصد ما يطرأ عليه من تغيير كالذي عرفناه مثلاً في رواية جمال ناجي «عندما تشيخ الذئاب»(1) فقد تجلى التغيير في بعض الأحياء مؤكدًا أن هذا التغيير تجلى أيضًا في سلوك الأشخاص، ومستواهم الاجتماعي، والطبقي، والأخلاقي، وحتى السياسي، وقد يكون



المكان في الرواية علامة دالة على نمط الشخصية، مثلما نلاحظ – على سبيل المثال – ما في بيت الشيخ الجنزير في الرواية المذكورة، وربما كان محمد القيسي(1944- 2003) الشاعر، لا الروائي، من أكثر الشعراء تعبيرًا عن الذات باستخدام الأثر الإيحائي الذي يتركه المكان في لغة القصيدة، فما من مكان زارهُ، أو أقام فيه إقامة، ولو قصيرة، إلا وكان له أثره في شعره، فقد عرف أمكنة كثيرة بدءًا بالقرى الفلسطينية الصغيرة التي مر بها، وعبرها، مع أسرته عند الرحيل الأول، وانتهاءً بالمخيم في الجلزون، وبالمنافي، فالمكان، والشاعر،

أستاذ الأدب العربي الحديث في الجامعة الأردنية.

لدى القيسي، صنوان، يذكي كل منهما ذاكرة الآخر، والمكان عنده ليس مساحة، ولا معالم جغرافية ترتبط بتاريخ معين، ولكنه، أيضًا، أناسٌ، وامتزاج، أو انفتاح بين الذات والكون، فعلى سبيل المثال، لا الحصر، كتب قصائد عن غرناطة يرى فيها المخيم، مثلما يرى أمه الراحلة، ولوركا الشاعر الغجري الإسباني، وبهذا يتضح تداخلُ الزمن والمكان، وهذا ما عناهُ – على الأرجح – عندما كتب ذات مرة:

في المكان الذي ليس لي

لا أرى ضوءَ منزلي(2)

فإنّ لم تكن للأمكنة علاقة به، هو، شخصيًا، وبذكرياته، وطفولته، وبوطنه، الذي طالما نظم الشعر في الحنين إليه، والتوق للرجوع إلى منزله السليب في كُفُر عانَة، فإنه لا يمثل قيمة شعرية في نتاجه الإبداعي، ولا يسعى لذكره، أو التذكير به. وقد ارتبط شعر القيسي بادئ الأمر بالمنزل، أو البيت، أو الدار، وهذه الكلمات الثلاث مترادفة المعنى في قصائده. فهو لا يذكر الدار إلا وفي ذهنه ذكرُ البيت، ولا يذكر المنزل إلا وفي ذهنه الدارُ والبيت. ولما كانت ولادة الشاعر قبل النكبة بأربع سنين 1944 ولما كان استشهاد والده قد جرى في العام 1948 وهو ابن أربع، فإنّ من الطبيعي لابن الرابعة ألا ينسى ذلك المشهد، وقد عاد والده جريحًا، والدمُ ينزفُ منْهُ بغَزارة في « الحوش » وأمه حمّدة لا تستطيعُ إسعافه، أو إنقاذه من الموْت الحتمي، وهذا هو ما عناهُ في إحدى قصائده المُبكّرة، إذ يقول:

ربطت حول إصبعي الخيطان

وقلت: لا.. لن يقدر النسيان

أن يسرق الهموم من قصائدي والذاكرة

لأنني

مذ كنت لا أجيد حرفة النسيان(3)

البيت:

ومن أبرز العناصر المكانية التي تمتلئ بها ذاكرة الشاعر: البيت، بكل ما فيه من أجزاء يرتبط بعضُها ببعض، ويساند بعضها الآخر في استعادة الكثير من الذكريات، والأحداث، والأشياء المادية المحسوسة، والمعنوية، التي تعيد للشاعر سني الطفولة أولا، وتعمق لديه الإحساس بهويته الوطنية، وهويته الاجتماعية، بوصفه فلسطينيًا ثانيًا، وفلاحًا من إحدى القرى، وهي قرية كفر عانة المذكورة، وقد انطبعت حياته، مثلما هي ذكرياته في الوطن، بالطابع القروي، والريفي. ففي القرية، مثلما يعرف الكثير ممن لهم علاقة بالعادات الفلسطينية، والثقافة الشعبية، تحتلّ عين الماء، والطريق إليها، موقعا مهمًا في حياة الناس، لا سيما الشبان الذين يرقبون الصبايا ذاهباتٍ أو آيباتٍ منها وعلى رؤوسهن جرارُ الماء، فهي فرصتهم الوحيدةُ لممارسةً طقوس الغزل، إذا سمَحَت الظروفُ بذلك، ولهذا لا يفوت الشاعر، وهو يتحدث عن البيت في كفر عانة أن يشير لقربه من طريق العين مثلما هو قريب أيضًا من كروم العنب، وكروم الزيتون:

أنا طريق العين

والحصى البعيد والبيادر

حاكورة النخيل

بابُ دارنا الخشب(4)

وذكر الباب- ها هنا – مع التأكيد على أنه باب من الخشب يستدعي- بلا ريب – نمطًا من أنماط الصناعات التقليدية، والنجارة، التي كانت تعتمد على هذا النوع من الانتاج المبسط، فثمة شبابيك، وأبواب، لا تخلو من زخارف محفورة في الخشب. وإلى هذا يومئ الشاعر بذكره أن الباب من الخشب. علاوة على أن الباب يمثل في حياة القرويين خط الدفاع الأول عن الأسرة، فهم يتفنّنون في اختراع الأقفال، ووسائل الحماية الداخلية، كالمزلاج الخشبيّ، أو المَعدني. فبعد

أنْ تنتهي السهرة يقوم صاحب البيت بإحكام إغلاق الأبواب، فهو، أيْ البابُ، يعطي كلّ من في المنزل شعورًا بالأمان، ولهذا يشير القيسي مرارًا للباب، ولصريره، ولظلاله، ولدوره في إخفاء ما يدور خلفه من أحاديث، ومن أسرار:

ولجَ أبي

والضيف على مبْعَدةٍ في الظلّ

يقظًا كانَ، وكانَ الليل

يسترسلُ في ملكوت لا يخدشه شيء

غيرُ صرير الباب

جمّع بعض القهوة والخبز

وظلّ صريرُ الباب

يقرع خلفَ أبي، ظلَّ الباب

مفتوحًا لرجالٍ يأتونَ سريعًا

وأنا أكبُرُ حتى غابَ

ظِلُّ أبي

والبابُ (5)

النافذة:

فالمقطع السابق يشير إشارة غير مباشرة لفضاء البيت، وانفتاحه على العالم من خلال الاستقبال المتكرر الموصول لمناضلين يقرعون الباب ليلا، ثم يُستقبلون بالخبز، والقهوة، وغير ذلك مما يقدم من قِرىً للضيوف، مع أن الأبيات تؤكد أنهم ليسوا ضيوفًا، وإنما كانوا يقصدون صاحب البيت للتحدّث في أمور الوطن، والمقاومة، والقتال، ولهذا نجدُ الإشارة المتكررة لصرير الباب، ولبقائه مفتوحًا على الرّغم من الليل المسترسل في صمته العميق، ومن الإشارات التي تومئ ، بطريقة غير مباشرة، لاستشهادِ الأبِ لاحقاً، وهو ما عبرت عنه عبارة «غاب ظلّ أبي ، والباب « فمن غير حاجة إلى التأويل تقول لنا الأولى: إن الأب قد استشهد، وإن الطفل الذي يتحدث إلينا قد فارَقَ البيت، فغاب البابُ عن نظره منذ ذلك الحين. فالحديث عن البيت، والباب، تحول إلى حديث عن المقاومة، وعن الأب. والبابُ يذكّرُنا بالنافذة. ذلك لأنَّ النافذة هي الأخرى تؤدي وظيفتين في البيت، أولى الوظيفتين أنها قناة تواصل مفتوحة على الأفق الخارجي، ومن جهة ثانية لها وظيفة تشبه وظيفة الباب، فهي من عناصر الحماية لما يتخذ لها من شبابيك، أو شبكة من القضبان الحديدية، زيادة على أنَّ للنوافذ في معظم البيوت مظهرًا جماليًا، وصحيًا لما تسمح به من تدفق لأضواء النهار إلى الداخل، ومن ضرورة بنائية لتهوية الداخل المَنْزلي، والترويح عن النفس في أيام القيظ والحرّ. وقد خصَّصَ القيسي مقاطع ليشير فيها للنافذة إشارات غير عابرة، فهو في» قصيدة الدار « يؤكد ما للنافذة من أثر يتجلى في ذاكرة الشاعر، وطفولته المأزومة بفقدان الأب:

ونافذة من خشب

لأمّ محمد

تطلّ على شارع لم يُعبّد

وحاكورة للخضار مسوّرةٍ بالبلح

تطلّ على الأفق والناس

من تحتها يذهبُ البائعون إلى سوق يافا

تمرّ الصبايا إلى العين من تحتها

ومنها تطلُّ وتندَهُ أمّ محمّد

على أخواتي

ومنها يصيح أبي يا محمّد

تعال فقد صادني الإنجليز أخيرًا

تعالَ فإني سأذهب (6)



فالنافذة هي التي تسمحُ برؤية الشارع الذي لم يكن قد عُبِّد بالإسفلت حتى ذلك الحين، فهو شارع ترابيّ، وتسمح برؤية الحاكورة المحيطة بالبيت، حيث الخُضارُ، والنخيل، الذي يمثل سورًا يحمي تلك الحاكورة، وهي التي تسمح بمراقبة الذاهبين إلى يافا، والآيبين منها بعد رحلة تسوّق، ومنها يستطيع الصبيّ المراهق أنّ يرى الصبايا، ذاهبات إلى العين، أو عائدات، وهي التي تسمح للأم بالنظر عبرها ومناداة منْ تشاء من الأبناء، ومنها يذكر الشاعر كيف دعاه أبوه بعد عودته جريحًا للقدوم، ومساعدته في ساعاته الأخيرة، بعد أن تمكن منه الإنجليز أخيرًا، أي بعد أن بذلوا ما بذلوه للقبْض عليه، وها هم قد أفلحوا أخيرًا، وهو على وشك أن يغادر الحياة، وهذا ما تعبّر عنه الكلمة الأخيرة « تعالَ فإنّي سأذهب »، على أنّ الولد، الذي كانه الشاعر، يواصل عبثه، ولهوه، ويركض باتجاه البيت ليلحق بأبيه قبل أنّ يُتوفى، ومنذ ذلك الحين والشاعر يحسّ بأن ذلك الطفل ما زال يَرْكُضُ، وما زال يأملُ الوصول لتلك النافذة:

ومن دارٍ أمّ سَنَد

ركضتُ، وما زال يركضُ في الولد

ولم أصل النافذة (7)

الطاقة (الكوة):

وهذه إشارة- بلا ريْب – تعبر، أو توحي بحضور تلك اللحظة في وعْي المتكلم، وكأنه يعيشها في حاضره، وأنه ما يزال يركض ليلحق بأبيه الذي اصطاده رصاص الإنجليز قبل أن يفارق الحياة، وثمة فارقٌ غير بسيط بين ما يسمى (طاقة) باللهجة الفلسطينية وبين النافذة، فالطاقة تقعُ في العادة في أعلى الجدار، أو الحائط، وتحت السقف، وهي صغيرة الحجم جدًا إذا قيست بالنافذة، ولا يتخذ لها شباك، أو أي شيء مما يُعَدّ من وسائل الحماية، فحجمها الصغير، وعلوها عن الأرض، يمنع الفضوليين من النظر في البيت عبرها، أو من التسلق، واقتحام المنزل، فهي أقلّ من أن تسمح بدخول طفل صغير حديث الولادة، وفيها عادة يتخذ بعض الطيور، ومن أشهرها عصافير الدوري، مكانا لوضع الأعشاش، والبيْض، وربما اتخذها الحمامُ الأليف لمثل هذا، ومن يعرف الحياة في القرى يألف هذه الصورة التي وردتْ في إحدى قصائد القيسي، فهو يذكر الطاقة الوحيدة في الدار التي كانت بعيدة على طرف من كروم البلد، بعيدة عن البئر، وقريبة من المدرسة كثيرًا، وهو يذكر تلك الطاقة جيدًا على الرغم من السنوات الطويلة التي تفصله عنها: فأصابع يديه ما تزال تذكر بحنوّ ملمس تلك الجدران، وما يزال يذكر وقوفه الطويل ليرى بعينيه كيف تبني العصافيرُ أعشاشها، وكيف تضعُ فيها البيض، وكيف تحتضنه إلى أن يكونَ أفراخًا تطير:

وأعرف طاقة دار بعيدة

تقوم وحيدة

على طرف من كروم البلد

بعيدًا عن البير

أقربُ من دار عمي إلى المدرسة

وأعرفها جيدًا

من حنين الأصابع

أعرفها من وقوفي طويلا

اشاهد كيف تزود بالقش

كيف تحط وكيف تطير الحساسين عنها

وتتركني غاضبًا

أتوَعَّدُها بالصراخ

وماذا سأفعلُ حينَ اصيرُ طويلا (8)

فالطاقة التي يشير إليها المتكلم - ها هنا - كالنافذة التي أطلّ منها الأب الجريح داعيًا ابنه للحاق به قبل أن يفارق الحياة، وفي الإشارة للطاقة يبلغ بنا المتكلم الحاضرَ منتقلا إليه من الماضي البعيد، فقد أصبح الطفل القصير طويلا ، ولكن الطاقة لمْ تعد، أي: أنها سُلبت، هي والدار، والحائط، والحساسين، والأعشاش، وما فيها من الأفراخ، أو البيض. ولم يعد الصبي الألعُبان يلهو بمطاردة العصافير، ولم تعد لديه تلك الرغبة الشديدة في أن يبلغ الطاقة تلكَ، ليدُسَّ يديه متلمسًا زغب الطيور الفتيّة، ولم يعد ثمة ما يعزي به النفس سوى أنَّ يهتف من منفاه القسري ليت الزمان يعود إلى الوراء، ولو قليلا.. ليقضي لبانات فؤاده المعذب من ذلك المكان:

وصرْتُ طويلا

ولكنها لم تعدْ

لم تعُدْ طاقة الأمس لي طاقة

لم أعد أتلهى وراء العصافير

وظلتْ معي طاقة من زمان الطفولة

تهتف بي أن أعود طويلا

وأهتف من دار منفاي أهتفُ

ليت

الزمانَ

يعود قليلا (9)

الشرفة:

ومن يذكر الطاقة، والنافذة، والباب، وهي تمثل رموزًا للانفتاح على الأفق، وعلى الفضاء المُطلق، لا بُد أن يضيف إليها شيئًا آخر، لا يقلّ أهمية عنها، وهو الشرفة. التي تمثل، في الواقع، مزيجًا من العالم الداخلي للبيت، والمحيط الذي يكتنفه من الخارج. وهيَ كغيْرها مما ذكر قناة تصل من في البيت بالعالم. وقد كثرَ رمْزُ الشرفة، وتوافر في الشعر الحديث وَفْرة لافتة، ففي بعض الدواوين نجد قصائد بعنوان شرفة، ومنها ديوان محمد إبراهيم لافي الموسوم بعنوان «لم يَعُدْ درجُ العمر أخضر»(10) وثمة من كتبَ رواية بعنوان «شرفة رجل الثلج «(11) والإشارات التي من هذا النوع كثيرةٌ جدًا. وفي قصيدة من قصائد القيسي نجده يتنازل عن الأشياء كلّها مقابلَ الاحتفاظ بشرفة البيت، فالأشياء الأخرى يمكن اختيار بدائل لها إلا الشرفة؛ فهي صلة المَوْصول، وهمزة الوصل، بين الشاعر وعالمه المفتوح على احتمالاتٍ كثيرة:

هل نتقاسمُ هذا الميراث

خذ أنت الزوجة وخذ البيت، خذ الأولاد

ودع الشرفة لي

خذ مفتاح البيت،

وخذ غرف النوم،

ودعني فوق السور

أتأمل هذي الزهرة

خذ أقواس الزينة، والألوان

وخذ ماء البستان

وخذ ضوء الميناء

ودع لي القارب

ولنفترق الآن(12)

ومن يتأملُ المقاطع المذكورة، يُلاحظُ أنّ الشاعر استبدل القارب بالشرفة، وهذه إشارة ينبغي ألا نمرّ بها مُرورَ الكرام، ولا بدَّ أنْ نقفَ لديها، ونتساءَلُ: لم استبدل الشاعر القاربَ بالشرفة؟ الجواب عن هذا السؤال تتطلب التذكير بالقارب الذي يحل محلّ الشرفة، فهو وسيلة سفر، وتنقل في البحر، وإلى هذا تومئ الشرفة التي هي وسيلة تنقل بين داخل المنزل والعالم الخارجي: السورُ مثلاً، والزهرة، وأقواس الزينة، وماء البستان. فمنْ يمتلك الشرفة كمن يمتلك القارب، يستطيع أن يكون حيْثُ يشاء، في حين أنّ بقية أجزاء البيت لا تضمَنُ ما تضْمَنُه الشرفة من انفتاح على الفضاء الكوني.

الحيطان:

هلْ في صورة النافذة، والباب، والطاقة، والشرفة، ما يكفي لتواصل البيت مع الفضاء الخارجي، أم أن الحيطان تستطيع أن تكون هي الأخرى همزة وصل بين الداخلي المحدود والفضائي المُطلق؟ من المتّبع في الأدب أن يُنظر للحيطان بوصفها الحاجز الذي يفصل الداخل عن الخارجي، ويحمي ما في الداخل، ويُعطي البناء شكله الهندسي، والوظيفي، وقد يُضيفُ الشاعر، والكاتبُ، للحائط من الداخل إشارات لزخارف، ولوحات، وما شابَه ذلك، وقد يذكر الطلاء القديم الباهت، أوالجديد اللامع، لكنَّ القيْسي في واحدة من قصائده يتخذ من الحيطان علامات تميط اللثام عن ثقافة شعْبيّة، وعن عادات، وتقاليد، وعن رغبات مكبوتة فردية، وجماعية، تستطيع الحيطان، على الرغم من أنها جُدُرٌ إسمنتية صمّاء، أن تعبر عنها بكلمات صريحة حينا، وحادّة جارحة أحيانًا أخرى. فالأطفال يرسمون على الحيطان رسومًا مُعبّرة: شجرًا تارة، وتارة أشكالا بلا معنى، ودوائر، ومربّعات، وقد يكتبون كلمات، وحروفًا بالطباشير، فتتحول الحيطان إلى صُحف، ومنشورات، هذا عدا عما في المقاطع الشعرية من إشارات لما يُعد عناصر راسخة في الثقافة الشعبية، والتراث الفلسطيني:

ومن طين هي الحيطان

من تبْن ومن قصل

ومن عَرَق النواطير

تظلّ الريح تضربها بلا شفقة

طوال اليوم

من جهة الكروم تهُبّ غامضة

وتبكي كالنواعير

ونركض حولها في الصيف

نزينها بألوان الطباشير

ونرسمُ فوقها شجرًا

واشكالا بلا معنى

خطوطًا لا تقر، مربعات ، أو دوائر للعصافير

وقبل النوْم

نبللها، ونسرع في الدخول لأنّ صبْري

ذكّر الأولاد بالواوي

فدبَّ الخوف (13)

يلملم الشاعر في هذه الصورة عددًا من العناصر التي تحمل في دلالاتها علامة الارتباط بالقرية، والريف، والأرض، كالطين والتبن والقَصَل- وهو ما يتبقى من سيقان القمح، أو الشعير، بعد درسه في البيدر، وأقلّ نعومة من التِّبْن- وعرق الفلاحين الذين يعملون في البساتين ومزارع القثاء ويكدحون ثم يبنون. ويذكر الكروم والريح التي تهبّ، والأطفال الذين يلهون في مرح عندَ الحيطان، ويكتبون عليها، ويرسمون.. وهذه لوحة رائعة نابضة بالحياة، تشهد على صدق الشاعر في التعبير عن الذات عبر الموضوع، وهو المكان. فهو إلى جانب استدعائه لذاكرة الطفولة، وذاكرة المكان، يعبّرُ عن حنينه الشخصي، وتوقه الذاتي للتفاعل بتلك الأمكنة، والفضاءات التي تحيط بالبيوت التي أجبر هو وأسرته الصغيرة على تركها بعد مَصْرع الأب، أو استشهاده على أيدي الإنجليز. وتكرار: الجدار، والحائط، والسور، كتكرار النافذة، والباب، والكوة، والشرفة، لا بدّ أنْ يوحي لنا بذلك التلاحم بين المنزل والفضاء الكوني، بما يعنيه هذا التلاحمُ منْ مَعْنىً. فها هو يذكّرنا بأنّ بيت أمه حمدة محاط بسور من الطين، متشح بالفضاء الخالي إلا من الأرْض، ومن آنية قديمة من التوتياء، وبضع سلال من الخوص، عُلقتْ على الحائط – السور- الخارجي. وفوق السور، على مسافة قصيرة تظهر للعيان بقايا سقف قرْميديّ كأنه من الندى، ومن مزيج التواشيح الليلية التي تعدّد فيها الأم ما مرَّ بها من كوارث، وأحزان، وفي الخيال يتشكل البيت على هيئة سراج يُذكّرُهُ بما مضى من العمْر الشاحب، واللهو الصبياني، والبرْدِ القارس :

بسور من الطين

كان على طرف الأرض متشحا بالخلاء

إناء من التوتياء

وخمس سلال على الحائط الخارجي

معلقة في الفراغ

أثاثٌ قليل

ولكنه بيت حمدة

قرميده من ندى، وتواشيح ليل طويل

على حاله

مثل أول صحوي

عليه ولهوي

يرف سراجًا مدلى

يرف على الأفق بردان مثلي(14)

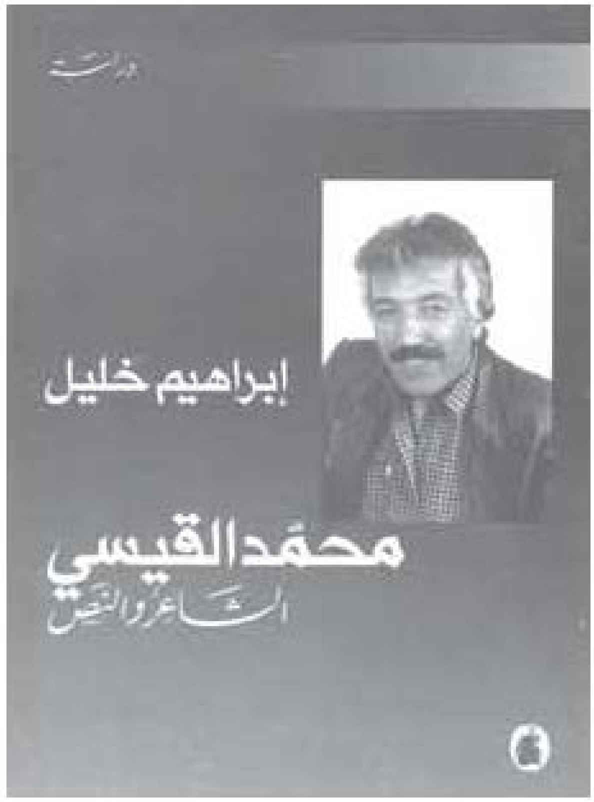
في البيتين الأخيرين يتضح أنَّ القيسي في استذكارة للبيت يتوحَّدُ به، ويمحو الظلال التي تخفي العلاقة بين الذات والموضوع. فيصبحُ البيت، والقيسي الشاعر، شيئا واحدًا لا اثنين. وفي صور حميمة جدًا يرسم الشاعر لفضاء البيت لوحات تنطوي على كل ما هو رائع، يعبّر عن أسى الشاعر لمفارقة المكان المعنيّ بالصورة. فمن الباب يخرج المتكلم ليصطدم ببرك من المياه تجمعت بسبب المطر، وأما الميازيب، فقد أرسلت هي الأخرى مقادير كبيرة من مياه المطر إلى داخل الحوش. إلى ذلك ثمة نبْعٌ يتدفَّقُ، وثمة ندى يظل لامعًا على الزهور، وعلى الأوراق، وعلى أوراق نبتة البطاطا ذات الخضرة المنتشرة في حقلٍ خاصّ بها أمام البيت، فالماءُ، في هذا المشهد، يرمز للحياة، ولهذا سرعان ما يرتبط بالجنس، والزواج، والغسيل الذي يشير - بالطبع - لأشياء عدة، وأحد الأشياء التي يرمز إليها اغتسال القلب، وهو - على أي حال - في لمْحة دالة على ما جرى، يفقد ذلك كله، وتتحوَّلُ خُضرة الأشياء إلى صفرة منذرةٍ بمَوْت:

هل ظلّ لي ماءٌ ودار

هل ظل مزرابٌ على سطح

وهل غيمي هنا غيمي

وهل ظلت طريق العين



قلت نفسها عندي طريق العين

هل تحكي الجرارُ

عن طينها المنثور أين غدا

وعن حقل البطاطا كيف صار (15)

مفرداتٌ كالطريق، والعين، والسطوح، وبرك الماء التي أمام الباب، تنأى بالمتلقي عن الداخل، وتضعه وجها لوجه أمام علاقة البيت بالعالم، ولهذا كان المنزلُ في شعر القيسي علامة لا توحي بالوحدة، أو الانغلاق عن الآخرين، ولا بالوحشة، والحُزن حسْب، بل توحي أيضًا بمدى التفاعل بين هذا الإنسان، الذي هو غالبا قناع الشاعر، والكوْن، ممثلا بما فيه من عناصر إنسانيّة، وعناصر طبيعيّة، وعناصر زمانيّة تحيلُ إلى الذكريات، وإلى أيام العمْر، مُرّة كانت أمْ حلوة.

ويجلو القيسي هذا كله في «مشهد منزليّ» يبدأ بالإشارة إلى أوراق الخريف، وينتهي بابتداء خريف العمر، فالانطلاق في رسم معالم الصورة يبدأ بالمحسوس وينتهي بالمجرد، وهو بَدْءُ الشيخوخة التي جاءت قبل الأوان:

ورق الخريف على الممرّ

على النوافذ

أسفل السور الذي مالت به الأوصافُ

والصفصافُ

يلهو في فضاء الدار

مأخوذًا بثوب الريح

يحفظ ما قرأ

* * *

ورق الخريف على المخدة، والسرير

على رنين القلب، والقيثار، حطّ

على الزنابق، والكلامْ

على نحاس اليوم

والليمون

غطى منزلي، والياسمين

ورق الخريف

هنا بدأ (16)

وإشارة الشاعر التي تجْمَعُ ما هو داخل البيت، وما هو في النوافذ، أو السور، توطئة للحديث عن تراكم أوراق الخريف على المخدّة، وعلى السرير، وعلى القلب، وعلى آلة الموسيقى الوحيدة، وهي هنا القيثار، وعلى التحف الموجودة في البيْت، وعلى الكلام، وعلى كلّ شيء من أشجار الصفصاف إلى

الليمون والياسمين، أي أنّ الصورة تمتلئ بعلامات جلها يُشير إلى الخريف الذي جرتْ العادة على التعبير به عن الشيخوخة، مع أنَّه لا يمثل في الواقع سوى شيخوخة نسبية في عمْر الزمان. فدورة الفصول تحتم أنْ يأتي الربيع أولا، يليه الصيف ثم الخريف الذي تعقبه الأمطار، وهذه الدورة استلّ منها الشعراء فصلا، وعبّروا به عن شيخوخة العُمْر كما لوْ أنّه رمْزٌ مُتداولٌ معروف، ودرج الناس على هذا. فامتلاءُ « المشهد المنزلي « – وهو عنوان القصيدة – بأوراق الخريف، يوحي لنا بهذه المشاعر تجاهَ الزمن، وهي مشاعر جرى التعبير عنها بوساطة الأضواء التي سُلطتْ على المكان.

وبالعودة إلى « المشهد المنزلي « يلاحظ الدارس تفاعل الداخلي بالخارجي على مستوى الفضاء النصيّ، والمكانيّ. فالإشارات تحيلُ إلى ما في البيت تارة، وتارة إلى ما في الفضاء كالأشجار، والريح، والأسْوار. ومن الملحوظ أنّ فضاء البيت في شعر القيسي كثيرًا ما يلتفتُ فيه للداخل، مؤشّا بذلك رؤاه الشعرية، وقصائده المرتكزة على هذا البُعْد المكانيّ، بوصْفه بعدًا رمزيًا لا هندسيًا، ولا تخييليًا، غرضُه مساعدة القارئ على تخيّل الحوادث، مثلما هي الحالُ في القصّة، أو الرواية، فكيف تجلى الفضاءُ الداخلي لموتيف motif البيت في شعره؟

الفضاء الداخلي:

يكثرُ الشاعر محمد القيسي من الإشارة إلى الذات في شعره، وإلى الأم، وإلى الأخ، والأخت زكية، وإلى الأصْدقاء، والأحباب الذين تعلّق بهم، أو تعلّقوا به، ويكثر – أيضًا – من الإشارة إلى بيته باعتباره الإطار الذي يحتضنُ هذه العلاقات الحميمة مع الآخرين. فالبيْتُ لا يبدو على هيئة مثالية إلا بوجود هؤلاء، أوْ– على الأقلّ– بوجود ذكراهم، وإلى هذا المعنى يشير في واحدة من قصائده مخاطبًا امرأة أشاع حبُّها في فؤاده الكثير من الحنان، والشعور بالرضا الذي يريحُ النفس، ويحملها على الإحساس بأنّ البيت الذي يلتقيها فيه– وهو بيته – أرحبُ ممّا هو، وأكثر اتساعًا، ورَغدًا:

لكنك في غمضة عين

خليّت بساتيني خضراءَ،

ومنزلَ عائلتي

أرْحب (17)

فالحبُّ الذي يجمع العاشق بالمرأة، والأب بأفراد الأسرة، وما يتركه ذلك من إحساس بالألفة، والعِشْرة، يُضفي على البيت معنى مختلفًا عن المعنى المعتاد، من حيث هو مكان تأوي إليه الشخوصُ، وتقيم فيه، فهو، إذًا، عشُّ السعادة، ومَخدَعُ الأحلام، والمَكان الذي يتآلف فيه الجميعُ، ولذا يشير القيسي في قصيدة أخرى لهذا البيت بوصفه الموئل الذي تتجمّع فيه هذه العواطف مع الأوراق الكثيرة، والقصائد التي تكتبُ عن معاناة الأسْرة في الحاضر، والماضي:

لديَّ منزلٌ

ومقعدٌ وطاولة

ودفترٌ للعائلة،

لدي أوراقٌ كثيرةٌ بيضاءُ

تروي النازلة (18)

البيت- الأم:

وبما أن البيت،عند القيسي، لا ينفصل عمن يسكن فيه، ويقيم، وبما أن أول بيت نشأ فيه هو بيت أمه حمدة، فقد ظل، تبعًا لذلك، يتماهي فضاؤه بهذه الأم، فحيثما ذكرتْ ذكر البيت، وحيثما ذكر البيت لاحظنا حضورَها فيه، سواءٌ أكانَ حضورًا مباشرًا أمْ غير مباشر، منْ خلال الأشياء التي تذكر . وبسبب ذلك لا يفوته ، وهو يروى للمخاطب ما رآه في فلسطين « ارض كنعان «عند زيارته لها بعد غياب قسري دام نحو « ثلاثين عاما «، أن يشير إلى منزله هو بوصفه منزل

الأم « حمدة »، وأنه بحثَ عن ذلك البيت في مخيم الجلزون مثلما بحث عنه في أماكن أخرى، فلم يجدْ سوى طللٍ دارس، عفتْ معالمه، وامّحتْ آثارُه، فبكى واقفًا مثل شاعر جاهلي على الآثارِ، والدمن:

ذهبت إلى أرض كنعان بعد ثلاثين عامًا

من الهجرات لأبحث عن بيت أمي

وعن جارة شغفتني قديمًا،

فلا بيت أمي وجدت، ولا جارتي في الحياة

وقفتُ على طلل الأبجدية

ليس معي أحدٌ

كربلاء الجديدة قدام عيني

أنى تلفت ، أنت هنا، وهناك

مشينا معًا

وبكينا سويًا على أرض جفنا

بكينا على الجلزون

وغزة قفر أسير(19)

فهو، تبعًا لذلك، بيتٌ يرتبط ارتباطا وثيقًا جدًا بالأم، وبذكريات الطفولة المعذَّبة البائسة، فعندما يتذكر الشاعر المنزل يتذكر معه حكاية الأم، ومعاناتها الشديدة لتعيل ما لديها من ابناء اعتمادًا على تعب اليدين، وعرق الجبين، لا على شيء آخر، فعندما تغادرُ للعمل، وتترك الأبناءَ في البيت، توصيهم ألا يفتحوا لأحدٍ أيًا كانَ، وألا يعبثوا بالأثاث القليل، وألا يهملوا، أو يقصروا في القيام بما توصيهم به، فيتركوا النوافذ مفتوحة للغبار، أو المطر، أو عتمة الليل، وهذه الوصايا تتكرَّرُ، وتترسَّخ في ذاكرة الصبيّ، يقول:

توصينني بالبيت

توصينني أنْ أعلف الدجاج

توصينني أنْ أغلق النوافذ

إن أعتمت

أو أمطرت

وترجعين باكرة(20)

إذا تجاوز الباحثُ مسألة الوصايا، وتعمَّق في أرجاء المنزل من الداخل، ناظرًا فيما يحتوي من أشياءَ، لاحظ إلحاح الشاعر على ذكر الأدوات، والأوعية، والتذكارات العائلية التي ترتبط أيضا بالأم على نحو مباشر، أو غير مباشر. فهو يشير في واحدة من قصائده إلى لوازم الطعام، والسفرة، والطبخ، بوصفها علامات تنم على ثقافة شعبية تتشخص فيها ملامح الأم، والطبقة المسحوقة التي إليها تنتسب. يذكر باطية الخشب- وهي القصعة المقعرة الكبيرة التي كانوا يسكبون فيها بعض الأطعمة الشعبية مثل المجدّرة، وغير ذلك- ويذكر المقلاة، والملاعق النحاسية التي شاع استعمالها قبل أن تنتشر ملاعق من معدن آخر(ستانلس) ويذكر أطباق التوتياء، وهذا كلّه، أو بعضَه، أصبح من الماضي، ولا وجود له اليوم إلا في متاحف المَأثوراتِ الشعبية، غير أن لوازم الطعام التي استعملتها حمْدة في الوطن، أو في المخيم، أو في المنفى القسري، لمْ تعدْ موجودة لا في البيت، ولا في متاحف المأثورات، ممّا يؤكد أنَّ ما حلّ بها، وبهذا المنزل، أقسى من أنْ تحتمله النفسُ التي تتلهى ببريق الأمل بالعَوْدَة:

باطية الخشب

المقلاة

ملاعق نحاسية

صحون التوتياء

هو ذا حرصك كتذكارات عائلية

فيها روائح يافا

وما صار ماضيا

وكل ذلك كل ذلك

لن يدخل متحفا

ولن يصير إلى فرجة

للسائح العربي والوطني

ولن يفرح بها جامع الآثار

لأن كل شيء سيظل فينا

سنحمله يوما

نحمله إلى تلك العتبة

وإذ ذاك نفتقدك جدا

ونقول

لو كنت معنا

لو كنت

لو (21)

الإشارة هنا للعتبة تحمل في ثنياها دلالة جديدة، وهي الدار التي تركت في القرية كفر عانة ، فالفلاحون في القرى الفلسطينية اعتادوا أنْ يجعلوا مدخل الدار عتبة عالية قليلا، وتجد النساء فيها مجلسًا للنميمة، والمُسامرة، وتبعا لذلك يُفهم من هذه الإشارة حرصُ المتكلم، وهو هنا الشاعر، بلا شك، على التذكير بأن العودة للوطن قاب قوسين، وأنّ ما ضاع من لوازم، وأدوات ترمزُ للماضي، سوف تستعادُ، وتُنقلُ إلى البيت القديم، والدار الكبيرة، ويومئذ يتذكر الأبناءُ الأمَّ التي رحلت، ويتمنّون بحرارة لو أنها مَعَهُمْ لتفرح فرحهم بالعودة، واستِرْجاع البيت، لتواصل حياتها في الموقع نفسه الذي استخدمت فيه المقلاة، وباطية الخشب، والصحون، وملاعق النحاس. قد تبدو هذه الإشارات لبعض الدارسين إشارات تلقائية، وطبيعية، لا مزية فيها، ولا بيان، بيد أن من يتأمّلُ ذلك بدقة يكتشفُ في تركيز الشاعر على هذه الأشياء التفاتاً لأدوات تنشأ بينها وبين الأشخاص علاقاتٌ حميمة، وألفة ليس من اليسير أنْ تنسى، أو تمّحي من الذاكرة. فالناس يعتادون مع الزمن استخدام أدوات معيّنة لا يتخلون عنها، ولا يستبدلونها إلا بشقّ النفس، وبإحساس مفعم بالحسرة. أما إذا كانت الظروف التي تحيط بالناس كتلك التي أحاطت بالشاعر، وأمه، بُعَيْدَ النكبة، فإن صعوبة التخلي عن هاتيك الأدوات التي لها علاقة بطعام الإنسان، وشرابه، وذوقه لهما، ومزاجه، وارتياحه لما يستعمله من أدوات أكبرُ، وأشدّ، على النفس، ولهذا نرى في هذه المأثورات أكثرَ منْ دالٍّ على الثقافة الشعبية، فهي دالة أيضًا على مِحْنة الشاعر، وما لقيه من قسوة عبّر عنها بهذه النظرة التي يُلقيها على ما في البيْت.

بيْت الشِّعْر:

يتّضحُ للمتتبع حرص القيسي في شعره على تسليط الضوء على ما في البيت من قليل الأثاث، ومن الكتب، ومن أدوات الكتابة أيضًا ومن أشياء تنمّ على موقعه الإنساني بوصفه شاعرًا قضت الظروف أن يعيش خارج بلاده. فقد ذكرنا في أبياتٍ له أن المِنْضدة عليها أوراق بيض، وأن فيها قصائد كتبت لتروي حكاية النوازل التي نزلت به، وبالأسرة. وقد تكررت مثل هذه الإشارة في صياغة يراد منها الإيحاء بالفراغ الذي يعاني منه الشاعر، لأن ما يروم إنجازه من مشروعات كتابية يصطدم بمعوقات كثيرة، فيضطر لإرجاء تلك المشروعات

اضطرارا. وهذا شعور في الواقع مثبّط ، ومُحْبط، وكثير من الكتاب، والشعراء، يعانون منه معاناة كبْرى. فهو يتحدث عن شاعر فاجأه الشتاء البارد، وغافله، فلم يجد بدًا من أن يجالس المدفأة. ويستطيع الدارسُ أنْ يتأمَّلَ فيما عسى أن تعنيه المدفأة في هذا السياق. فهي همزة وصل بين الأفراد في الأسرة إذ كانوا يتحلقون حولها؛ يسهرون، ويتحدثون في مجلس يفيض بمشاعر الألفة، والحنان، والدفء. فالدفء الذي تمنَحُهُم إياه المدفأة نظيرُ الدفء في العلاقات التي تربط بينهم ربطا يقوم على المودَّة. ومع هذا فالشاعر الذي يعاني من وضع قلق لا يجد في جلوسه مع المدفأة غير الإحباط، والفراغ، الذي يجعل من أحلامه رؤىً مُطفأة:

قريبا من المدفأة

قريبا من اليوم والأمس

يُحصي فَراغ يديْه

وقد فاجأه

شتاءٌ على غفلة

ورؤى مطفأة (22)

وهذا الإحساسُ بالفراغ، والعَجْز، والغفلة، لا يحول بينه وبين محاولة الكتابة، فعلى أحد جانبيه أوراقٌ بيض تذكرنا بما ذكره عن النازلة، يميل نحوها ليخطط ما يحسبه القارئ بَساتين، أيْ: مشاريع، وفي الجانب الآخر ثمة إبريق شاي، وكوبٌ واحدٌ، وكتابٌ، كان قد حاول قراءته، ولكنه لم يوفق. أتراه كتابًا مُملا، أمْ هو كتاب شيّق؟ الإجابة عن ذلك يتضمَّنها السياق، فالامتناع عن قراءة الكتاب، وكون الكوب وحيدًا، وكون الأوراق بيضًا جرى القلم عليها ببعض الخطوط ، يؤكد أن الشاعر في القصيدة يعاني الإحباط الذي يدعوه لتأجيل رؤاه:

قريبا من المدفأة

يخطط فوق البياض

حدود بساتينه

ويرى فوق طبلية البيت

كوبا وحيدا

وإبريق شاي

وثم كتابٌ يحاول أن يقرأه (23)

صفوة القول:

وإذا نحن أعدنا النظر فيما قيل عن فضاء البيت لدى القيسي، لاحظنا وجود عناصر متكررة؛ كالحائط، والسور، والنافذة، والباب، والآنية، التي تستخدم في الطعام، وعلى المائدة، ووجود العناصر والأشياء التي تنسب إلى الأثاث القليل، والأوراق، والكتب، والسراج، ونباتات الزينة المختلفة، والفضاء المحيط بالبيت: كالحاكورة، والنخيل، والحقل، وتداخل الحديث عن الدار بالحديث عن الأم تارة، وعن الأسرة، وعن الذات، وعن ذاكرة الطفولة المبكرة. وهذا كله نجده يتكرر على نحو ما في الشعر الفلسطيني الحديث، ومثال ذلك ما وجدناه في قصائد لمريد البرغوثي ومنها قصيدة "الدار العَتيقة" (24) وقصيدة "دارُ رَعْد" (25) التي يستعيد فيها البرغوثي ما تضمرهُ ذاكرة الطفل، وما يملأ الخيال من صور عن ماض بعيد تمثله حياة ذلك الطفل في أطواره في الدار، مشيرًا للعتبة مرارًا، وللخوابي التي كان الفلاحون يحفظون فيها المؤونة من الحُبوب، والبقول، مكررًا ذكر الجدار، وما عليه من صور تُعلّقُ لمجاهدين استشهدوا في حرب الإنقاذ، أو في ثورة 1936. وممّن اتخذوا من البيت ركيزة تعبّر عن الذات، وعن الآخرين، محمود درويش، لا سيما في الديوان " لماذا تركت الحصان وحيدًا " الذي يكرّر فيه الوقوف أمام

البيت، واصفًا بدقة الملامح التي تمثل - بصورة من الصور - تعبيرًا عن الثقافة الفلسطينية الشعبية في الحاضر، والماضي القريب، قبل أن يجتاح الأعداء القرى، والمدن، ويغيروا معالمها تغييرا فيه الكثير من التعسُّف. ففي قصيدة بعنوان إلى آخري وإلى آخره(26) يجيبُ الطفل في القصيدة عن سؤال أبيه عن موقع البيت، وهل هو على يقين من أنه يستطيع العودة بمفرده، دونما دليل، فيؤكد ذلك بذكر الطريق، وتحديد معالم الموْقع، فهو قريبٌ من الشارع العام، إلى الشرق من شجرة خروب كبيرة، والدرب إليه ضيقٌ، ويحيط به سياج من الصّبار، ويطل من إحدى جهاته على كرم عنب لعمّه جميل، وعلى حانوت لبيْع التبغ والحلويات. ويذكر البيت بدءًا بالباب الحديدي، والدرج الحجريّ المزدان بدعسات ضوء، وعلى كثب منْه حاكورة زرعت فيها نباتات عبّاد الشمس، ووضعت فيها خلايا للنحْل الذي يؤخذ منه عسل مصفى يمثل طبقا رئيسًا في فطور جَدّه:

ياسمين يطوق بوّابة من حديد

ودعسات ضوء على الدرج الحجري

وعباد شمس يحدق فيما وراء المكان

ونحل أليف يعد الفطور لجدي

على طبق الخيزران (27)

وفي واحدة أخرى بعنوان "عندما يبتعد"(28) نجده يعمد لأسلوب معروف، وهو توجيه الرسائل للبيت، وفي تلك الرسائل لا يني يذكر ما هو معروف عن البيت الفلسطيني في صورته المتكررة لدى الشعراء القيسي، والبرغوثي، وغيرهما، فهو يذكر فنجاجين القهوة التي بقيت على حالها بعد النزوح، والفتاة التي كانت تحب شابًا اضطر للهجرة وما تزال عالقة القلب به تنتظر عودته، منبّها على بقية من رائحة القهوة على أطراف الفناجين في صورة تؤكد بقوة تعلق الإنسان بالبيت:

سلمْ على بيتنا يا غريب

فناجين قهوتنا لا تزال على حالها

هل تشمّ اصابعنا فوقها؟

هل تقول لبنتك ذات الجديلة والحاجبين الكثيفين، إن لها

صاحبا غائبا يتمنى زيارتها

لا لشيء ولكن ليدخل مرآتها ويرى سرَّه

كيف كانت تتابع من بعده عمْرَهُ(29)

ومن القصائد اللافتة في شعر محمد إبراهيم لافي قصيدة " البيوت " وهي من الديوان الموسوم بالعنوان "ويقول الرصيف" 2010 وفيها يشير، بما اعتاده شعراء فلسطين من إشارات، تعبر عن الهوية الفلسطينية المهددة بالتذويب، والاقتلاع، والتشريد. فهو يضيف لما ذكر السهر على السطوح في ليالي الصيف، والقهوة، ورائحة الهيل، وشاي الأصيل، وهمس العذارى وراء الشبابيك، والأبواب، حالمات بالزفاف، مكررًا ما سبقت الإشارة إليه في شعر القيسي من ارتباط البيوت بالعصافير التي تتخذ من شقوق الجدران، ومن الطواقي، أمكنة لأعشاشها، والحمام الأليف يتوافد إليها سربًا يأتي وسربًا يروح:

والبيوت الأماسي، رائحة الهيل، قهوتنا

شاي جلساتنا في الأصيل

والبيوت السنونو، العصافيرُ تنشر أعشاشها في السطوح

والبيوت الحمام يطير أعراسه في الأصائل

سربًا يجيء وسرْبًا يروح(30)

ونستخلص من هذا كله أنّ الشاعر الفلسطيني، بصفة عامة، والقيسي بصفة خاصة، يقارب المكان بمقاربته لفضاء

البيت، وهي مقاربة مشفّرة، إذا جاز التعبير، لتوحي، وتومئ، بدلالات كثيرة عن ارتباط هؤلاء الشعراء بوطنهم السليب، وبهويتهم العربية الفلسطينية المهدَّدة، وبفنهم الشعري الذي لا يهتم بالتصريح عما يكنونه من مشاعر تجاه البلاد التي أخرجوا منها بالقوة، وإنما من خلال التعبير الفنّي الذي يبدو لنا وكأنه حديث عن البيوت، وهي الأمكنة الأليفة بشهادة باشلار(31)، لكنه، في الحقيقة، والواقع، تعبيرٌ غيْرُ صريح، وغير مباشر، عن المعنى، بما يُمثله من أساس يقومُ عليْه المَبْنى.

الهوامش:

1- انظر ما كتبناه عن هذه الرواية في: تأملات في السرد العربي، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010 ص 103

2- محمد القيسي: الموقد واللهب، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1994، ص 232

3- الأعمال الشعرية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987ص 96 من عادات القرويين ربط الخيط حول الإصبع لتجنب نسيان ما ينبغي للشخص أن يتذكره، وإلى هذا يشير القيسي بكلمة الخيطان.

4- محمد القيسي: كتاب حمدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1989ص55

5- الأعمال الشعرية، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999 ص239

6- الأعمال الشعرية، 2/ 234- 235

7- الأعمال الشعرية2/235

8- الأعمال الشعرية 2/232- 233 وانظر = إبراهيم خليل، محمد القيسي الشاعر والنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997 ص 102

9- الأعمال الشعرية2/233

10- محمد إبراهيم لافي: لم يعد درج العمر أخضر، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2005 ص 91

11- إبراهيم نصر الله: شرفة رجل الثلج، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت، ط1، 2009

12- محمد القيسي: ذاهب لأرى وجهي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995 ص 28 -29

13- الأعمال الشعرية، 2/236- 237

14- ذاهب لأرى وجهي ص 33-34

15- ذاهب لأرى وجهي، ص 98-99

16- ذاهب لأرى وجهي،ص 115- 116

17- ذاهب لأرى وجهي ص 119- 120

18- الموقد واللهب، ص 26

19- محمد القيسي: ناي على أيامنا، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1996ص 24 وانظر الرأي الثقافي، 1997/2/14 وجفنا والجلزون أسماء أمكنة في فلسطين المحتلة، والجلزون مخيم معروف قضى فيه القيسي شطرا كبيرا من طفولته وصباه.

20- كتاب حمدة، ص 81

21- كتاب حمدة، ص 128-129

22- ذاهب لأرى وجهي، ص12

23- ذاهب لأرى وجهي ص 131

24- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999ص123

25- الناس في ليلهم، ص 127

26- محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر، بيروت، ط2، 1996ص 40

27- لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 42

28- لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 164

29- لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 167

30- محمد إبراهيم لافي: ويقول الرصيف، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2010 ص28

31- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط 4، 1996 ص36 و ص74-75

الميتا – سرد في أعمال الروائي أحمد خلف

مجدي ممدوح

إذا كان أحمد خلف قد ولج لعبة الميتا- سرد على استحياء في روايته الأولى «الخراب الجميل»، فإن هذه الرواية، وإن انتمت شكلاً إلى الميتا- سرد فإنها بقيت من حيث المضمون خارج ترسيمة هذا التيار السردي، هذه الترسيمة التي سنتعرف عليها في موقع آخر من هذه المقالة.

في رواية الخراب الجميل نجد (محمود سعيد) بطل الرواية مشغول في جمع العناصر الضرورية لصناعة روايته من داخل الأجواء التي كان يحياها في المؤسسة الصحفية التي كان يعمل بها، ويصرح أن روايته ترتبط بفكرة الخراب الجميل المستوحاة من قصيدة أدونيس التي يقول فيها:

جاء العصف الجميل

ولم يأت الخراب الجميل

وتستند فكرة الرواية (المسرحية) إلى ضرورة وجود قصديه واصرار وإرادة وراء تحقيق الأحلام العظيمة، وهذا يأتي غالباً بعد الخراب الشامل الذي يعم حياتهم، وهو ما يدعوه بالخراب الجميل ولو أردنا أن نعطي تصوراً واضحاً عن مفهوم الخراب الجميل فإننا نحيله إلى الخراب الشامل الذي حل بالأمة اليابانية بعد انهزامها الساحق في الحرب الثانية، لقد كان خراباً جميلاً لأنه تبعه نهوض نعت لاحقا بالمعجزة اليابانية، الخراب الجميل يمكن أن يوثق لحيوات الأفراد



والمجموعات البشرية والأمم، ومن الملاحظ أن البطل محمود سعيد لم يحمل ملامح البطل الميتا-سردي إلا من خلال التحدث داخل النص عن همومه السردية وانشغالاته في جمع مادة النص ومعالجاته الدرامية، أو يمكن القول بشكل أدق

باحث فلسطيني

ان النص لم ينشغل بالتوثيق للملامح والعناصر الأخرى التي تميز الأبطال الميتا- سرديين.

ولكن أحمد خلف سيعاود الكرة بعد أكثر من عقدين من الزمن، ليقدم لنا في قصته الطويلة (تيمور الحزين)عملا أكثر قرباً من الميتا- سرد، حيث نجد البطل منذ البداية منهمكا في قراءة مخطوطة كان أبوه المتوفى قد احضرها من بلاد الترك حين كان جندياً في الجيش العثماني في بلدة ماردين التركية، يتحدث هذا المخطوط عن أحداث مختارة من سيرة حياة تيمورلنك، أحداثاً من النوع الذي يهمله كتاب التاريخ عادة، أحداثاً لا تنطوي على بطولات لصاحب السيرة والتي تبقى ضمن المسكوت عنه في التاريخ، أحداثاً يهملها تاريخ المتن، ولكنها تمتلك القدرة على التسرب عبر تاريخ الهامش، ونرصد البطل وهو في حالة انشغال بتحليل ومعالجة محتويات المخطوطة وإعادة إنتاجها دراميا، في هذه الأثناء يعمد السرد في خط سردي موازي إلى إدخالنا في حياة البطل اليومية الذي يعاني وضعاً اجتماعياً صعباً ومعقداً بسبب الإقصاء والتهميش الذي يتعرض له من محيطه الاجتماعي كونه احد المشتغلين بالأدب في مجتمع لا يلقي بالا للأدب والأدباء، وينظر لهم بعين الريبة بوصفهم أشخاصا متبطلين لا يفعلون شيئاً"، بالإضافة إلى الإحباط الذي يشعر به من جراء هجر خطيبته له للسبب عينه، كونه لا يفعل شيئاً مهما بنظرها، ونرصد هنا معلماً جديداً من معالم البطل الميتا- سردي وهو شعوره بالإحباط والإقصاء والتهميش من مجتمعه، وهذا المعلم لم يكن واضحاً في شخصية محمود سعيد بطل رواية الخراب الجميل أو أنه لا توجد شواهد داخل الرواية توثق لهذا المعلم، وهذا يجعل قصة تيمور الحزين أكثر قرباً من تيار الميتا- سرد مع الإشارة أنها لم تحقق كل متطلبات الترسيمة الكاملة للعمل الميتا- سردي، على العموم تبقى رواية تيمور الحزين علامة فارقة في القصة العراقية والعربية بغض النظر عن قربها أو بعدها عن تيار الميتا- سرد، فليست هذه الميزة هي التي أعطت للقصة أهميتها وقيمتها العالية، فالقصة احتوت على مهارات سردية عالية وانتقالات غاية في السلاسة بين مستويات السرد زمانياً ومكانياً، واحتوت على غوص عميق في أغوار النفس البشرية والكشف عن الحالات الشعورية واللاشعورية التي تتقمص المنتصر والمهزوم .

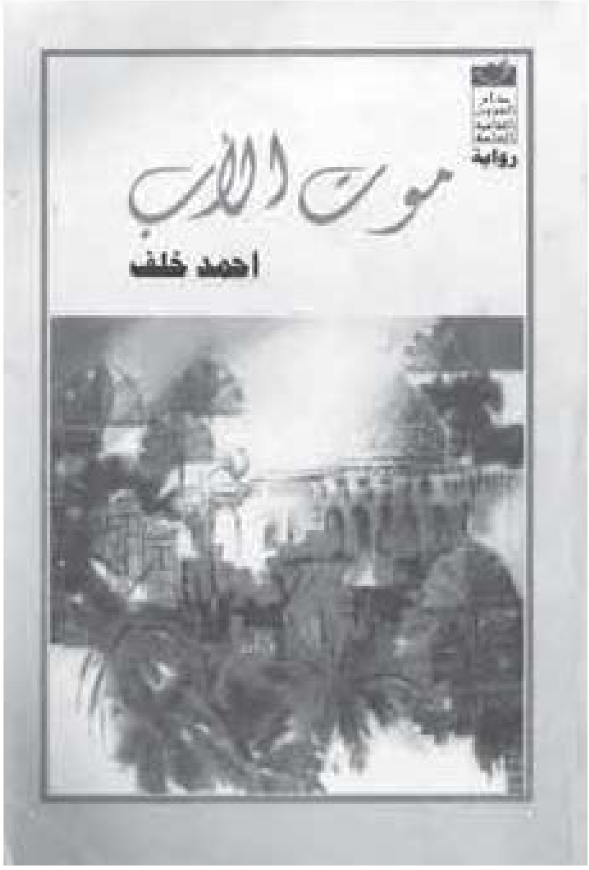
ولكن أحمد خلف لن ينتظر طويلاً، فبعد ثلاث سنوات نراه يطلع علينا برواية موت الأب، هذا العمل الميتا- سردي الذي حوي كل العناصر المنضجة لصناعة عمل ميتا- سردي يمتلك كل عناصر القوة، والذي سيجد له مكاناً متميزاً في تيار الميتا- سرد العربي، ونرى أحمد خلف يبدع تقنيات جديدة غير مألوفة في الميتا- سرد من خلال توظيفه للنظريات الحديثة في القراءة والتلقي والتي أعطت دوراً متعاظماً للقارئ على حساب مؤلف النص.

في الميتا- سرد، دائماً نجد المؤلف (وهو بالأعم الأغلب متوحد مع الراوي المركزي) منشغلاً في هموم الكتابة السردية من حيث جمعها ومعالجتها درامياً، ويتحدث داخل فضاء النص عن هذه الهموم، هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فإننا نجد البطل الميتا- سردي يعاني من الإحباط ويفتقد الحب والاهتمام ويعاني من تهميش وإقصاء المجتمع له، وينتهي به المطاف إلى العزلة، ليغدو كائنا متوحداً يفقد صلته في الواقع لكي يخلق لنفسه انساقاً تخييلية اصطناعية مغرقة في الذاتية، وينتهي به المطاف لكي يعيش هذه الأنساق ويستعيض بها عن الواقع، وهنا نلحظ أن المؤلف الميتا- سردي يهرب إلى النصوص التي يصنعها حتى يغدو فضاء النص عنده عالماً حقيقياً يعيشه بانغماس أكثر من واقعه اليومي المعيوش، علينا أن نعي أن المؤلف الميتا- سردي يتعامل بجدية مفرطة مع عوالمه السردية ويعتبرها واقعا اشد صلابة من واقعه اليومي.

هذه هي الترسيمة النموذجية لنمط الميتا- سرد كما نما وتطور في الرواية العالمية خلال القرنين الماضيين، وإذا ما أسقطنا هذه العناصر على أعمال احمد خلف فسوف تكون معياراً جيداً لتحديد قرب أو بعد إعماله عن هذا النمط من السرد.

ولكن لماذا يهرب احمد خلف الى الميتا- سرد، وأي إغراء يدفعه لذلك؟ هل إن ذلك بدافع رغبة جامحة في مواكبة احدث التقليعات في صناعة الرواية؟ من يعرف أحمد خلف يدرك جيداً أن الأمر لا يمكن أن يكون على هذه الشاكلة، لأن أحمد خلف لا شيء يقوده ويحدد توجهاته سوى الإبداع، هو بوصلته، ولا شيء آخر. هذا الإبداع الذي أضفى عليه شفافية حتى أصبح داخله يرى كخارجه، مما يجعل من السهل علينا التعرف على أحمد خلف من خلال شخوصه وأبطاله، وسوف تكون هذه الميزة (الشفافية) مدخلاً مهما وربما وحيدا لفهم الدواعي التي أدت بأحمد خلف إلى الهروب التدريجي الى الميتا- سرد. لان روايته موت الأب سوف تشي بكل الظروف التي ترافقت مع هذا التحول، والذي سيمثله امجد – الراوي المركزي المتوحد مع المؤلف.

وتجربة أحمد خلف في الميتا- سرد تتطابق في خطوطها العامة مع التجربة الإنسانية لكل المؤلفين الذين هاجروا إلى الميتا- سرد، وتضاف إلى هذه التجربة خصوصيتان، أولهما: خصوصيته كمبدع عربي يتعرض بشكل متواصل إلى الاستلاب الحياتي والتهميش كأحد مظاهر تهميش الثقافة في مجتمعاتنا العربية، حيث ينظر هذا المجتمع بعين الريبة إلى المبدع والى المشتغل بالثقافة عموما باعتباره لا يفعل شيئاً. وثانياً: خصوصيته كمبدع عراقي عاش عقد التسعينيات في ظروف عنت أسطورية تصدح كل مفردة من مفرداتها لكي تكون جزء من عالم غرائبي، ومجرد قدح الذاكرة قليلاً والعودة للوراء يتبدى لنا استحالة استمرار أي مبدع في مسيرته وسط المطحنة



الحياتية والمعيشية التي سحقت كافة المبدعين الحقيقيين، كل هذه الظروف تشكل عناصر نموذجية لنمو تيار الميتا- سرد حيث الاستلاب الحياتي والإحباط الذي يحول المبدع إلى كائن متوحد يهرب من الواقع الساحق ليخلق لنفسه عوالم خاصة به، ثم تصبح لاحقاً عالمه الحقيقي ويستعيض به عن الواقع، وقد كان الشعراء قد هربوا إلى الإبهام والغموض والغنوصية وعدم التواصل، كرد فعل طبيعي تجاه التهميش الذي تعرضوا له من مجتمعاتهم.

في هذه الظروف والتداعيات الذاتية والموضوعية، قدم لنا أحمد خلف عمله الميتا- سردي الكبير (موت الأب)، حيث نرصد منذ البداية الراوي المركزي المتوحد مع المؤلف (أمجد)

وهو يجمع المادة الدرامية لصناعة روايته، والدراما الروائية لا تطلب هنا لذاتها بل تطلب بوصفها مادة أولية لكتابة الرواية، وهكذا تفقد الأحداث الروائية وظيفتها التقليدية في محاكاة الواقع وتصبح مكرسة لغرض واحد ووحيد هو إكمال معمار الرواية، وهذه بالطبع سمة أساسية من سمات الميتا- سرد، ومع ان تقنية الميتا- سرد تتشابه من حيث الشكل والتقنيات التخييلية مع تقنية التغريب في المسرح، إلا أنها تفترق عنها من حيث المضمون ومن حيث الغايات أيضاً، فالتغريب في المسرح يتبع تقنيات معينة لإخراج المتفرج من الأجواء الانفعالية التي تترافق مع الدراما المسرحية وعدم إفساح المجال أمامه للانغماس في هذه الأحداث، لأن المسرح حسب دعاة التغريب وعلى راسهم بريخت لا يرضون للمسرح بهذا الدور الهامشي في المجتمع، بل إن الدور الرئيسي للمسرح هو للتعليم وبث الأفكار والرؤى البناءة في الجمهور، وفي مسرح التغريب يظهر بين الفينة والفينة ممثل أو راوي يذكر الجمهور أن ما يروه هو مجرد حكاية ويخرجهم من انغماسهم بالدراما، في حين أن الميتا- سرد يحول الأحداث الروائية إلى واقع حقيقي لا يقل واقعية عن الواقع نفسه.

إن احمد خلف يتجاوز هذا المنحى التقليدي في الميتا- سرد ليستدرج القارئ (وبما يشبه التوريط) الى الدخول في لعبة السرد، ويدعوه إلى الاشتراك في عملية صناعة التخييل، ويعمد إلى إشراك القارئ في همومه السردية وخاصة فيما يتعلق بتقنيات السرد، إنه يعطي المتلقي دوراً أساسياً في عملية التأسيس للنص، بل ويحفزه للاشتراك في كتابة النص، ونراه يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حين يشركه في همومه النقدية، كل ذلك جاء بأسلوب فني مبدع يسجل للروائي أحمد خلف، وفي مقاربات غير مسبوقة في الفن الروائي العربي، مبتعداً عن أي نزوع تجريدي تنظيري أو أي مباشرة يمكن أن تخرج العمل الأدبي من روعته وجماله في رواية موت الأب يفقد (أمجد) بطل الرواية كتاباً ثميناً هو كتاب (الكنز)، وفي سعيه المحموم للعثور على الكتاب بين المنزل والجريدة والأمكنة المختلفة التي ارتادها في يوم ضياع الكتاب، يحدث المؤلف توقفا فجائياً في السرد، ويتحول السرد على نحو مفاجئ لينحو منحى آخر، يصرح الراوي على نحو غير متوقع بأنه بالفعل لا يعرف مكان الكتاب ويخاطب القارئ بشكل مباشر معترفاً بأنه لا يعرف بالفعل هل سينتهي الأمر به للعثور على الكتاب أم لا، ويصرح بان المؤلف ليس بالضرورة يعرف كل شيء، وهنا يتم توريط القارئ في قضايا تخص الصنعة السردية، ولا يخفى أن هذا الحديث يحيلنا بالضرورة إلى مفهوم موت الراوي العليم واختفائه من أفق السرد الحديث، والراوي العليم (أو كما أميل إلى تسميته بالراوي الإله) هو الراوي الذي يعرف كل شيء من البداية إلى النهاية ويتواجد في كل الأزمنة والأمكنة داخل النص، ويتواجد أيضاً في في أعماق النفوس وبنفس المستوى من الحضور، وقد أدى تقدم علم النفس وانتشاره بين الأدباء واستخدام تقنياته في صناعة الشخوص والأحداث إلى عزوف تدريجي من قبل القاصين والروائيين عن استخدام الراوي الإله في السرد، وهكذا يشرك أحمد خلف القارئ في هذه المسالة النقدية ويخبره بأسلوب سردي مبدع ابتعد عن المباشرة بموت الراوي العليم واختفائه، وكذلك نلحظ أن العمل بأكمله لم يشر إلى أي حادثة هي من اختصاص الراوي العليم، حيث نلحظ ان مصير إسماعيل أحد شخوص الرواية يبقى مجهولاً حتى نهاية العمل، وينتهي النص دون ان نمتلك أدنى فكرة عن مصير إسماعيل، وهذا يعتبر أحد التصورات العملية المتأتية من موت هذا الراوي داخل النص.

وهكذا ينزع أحمد خلف نزوعاً ما بعد حداثي في إعطاء المتلقي مساحة مهمة في العمل الأدبي، ومن المعلوم أن هذا التيار قد عمد إلى إعطاء دور متعاظم للمتلقي، ونقل لعبة الدلالة من ساحة المؤلف إلى ساحة المتلقي عن طريق إفراغ النص من الدلالة المحددة والقطعية، ليقوم القارئ من خلال

القراءة التأويلية بإعادة إنتاج النص وتأسيسه على قدم المساواة مع المؤلف وفقا لثقافته وحساسيته والظروف التي يتلقى فيها النص، ونحن نرى أن أحمد خلف يزيد على هذا الدور التأويلي الممنوح للمتلقي ويدعوها إلى الانغماس في لعبة التأليف نفسه، أي في الصنعة الروائية.

ولسنا بحاجة إلى كبير عناء لاكتشاف عناصر الترسيمة الميتا- سردية كاملة في موت الأب من حيث الشكل والمضمون حيث اتخذ أحمد خلف من فضاء النص عالمه الحقيقي الواقعي، وقام بتوظيف أحداث وشخوص إحدى قصصه السابقة في الرواية وكأنها واقع حقيقي في مقاربة غير مسبوقة يمكن أن نسميها تخييل التخييل، فإذا كان الروائي يمتح شخوصه وأحداثه من الواقع، فإن أحمد خلف أصبح يمتح شخوصه وأحداثه من أعمال سردية سابقة له، ويستمر في مفاجأتنا حين يستخدم فضاء النص في رواية موت الأب للترويج لعمله الروائي القادم حامل الهوى، وإذا كنتم تعتقدون أن «حامل الهوى» مجرد تخييل، فإنكم مخطئون، لأنه بالفعل خرج علينا بعد أقل من عام بعمله الجديد «حامل الهوى»، وقد شرفني أحمد خلف بقراءة المخطوطة قبل صدورها.

في العام 2009 أصدر أحمد خلف عمله الروائي «الحلم العظيم»، ونستطيع أن نلحظ أن هاجس الميتا- سرد ما زال حاضراً البنية الروائية عنده، ونحن بالطبع قدمنا كل الدوافع التي جعلت من هذا الشكل السردي هو المفضل عنده، وفي هذا العمل يتعمق النزوع السردي لدى الروائي ويتضافر الشكل والمضمون هنا لبلورة نص ميتا-سردي واضح المعالم، تغوص الرواية في عالم الكتابة الساحر، منذ البدء تفصح الشخصية المركزية المتوحدة مع المؤلف في جل مساحة الروي عن حلمها العظيم، وهو كتابة القصص والروايات، عالم السرد والتخييل هو العالم الحقيقي في هذا النص الروائي، الأحداث متشابكة إلى الحد الذي يصعب فيه الفصل بين ما هو تخييل وما هو واقع وبين ما هو ذاتي، ومع ان الرواية توثق لأحداث بعينها في تاريخ العراق وهي الأحداث التي ترافقت مع انتفاضة





الشيوعيين في الأهوار ضد الحكم الشمولي في العراقي والتي كانت مادة لروايات ممتازة في الأدب العربي أهمها رواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، إلا أن الفصل بين الأحداث يبدو متعذراً، ولا نستطيع الجزم متى يمارس الراوي صنعة السرد المعتادة داخل النص ومتى يمارس التأليف، والملفت أن المتلقي للنص لا يعود يكترث لهذا التشابك، ولا يسعى حتى لفض هذا الاشتباك، بل أن ما يجده جديرا بالاهتمام هو جودة الأحداث من حيث قدرتها على تشكيل بنية النص، ولا نفشي سراً حين نقول أن العمل ما هو إلا سيرة ذاتية لأحمد خلف نفسه، الذي وضع نصب عينيه منذ البدء ومنذ تشكل وعيه، أن يصبح روائياً، ومنذ ذلك الحين بقي أحمد خلف ملتصقاً بالكتب لا يرى العالم إلا من خلالها، لقد أصبحت القراءة (والكتابة لاحقاً) الفلك الذي يدور فيه أحمد خلف، ولقد أسقط أحمد خلف على (الولد) بطل رواية الحلم العظيم ،والذي سيصبح لاحقاً (عبد الله)، كل التحولات الكبرى التي مرت به في حياته وأعطى لهذه الشخصية شرف تمثيل ذاته على الصعيد الذاتي والموضوعي، لم يسبق لأحمد خلف أن أعطى هذه الصلاحيات المطلقة لأي شخصية من شخوصه في أي عمل سردي، ومن يعرف أحمد خلف يدرك بأن مذهبه الروائي هو مذهب شكّي، لا يثق بأي من الشخوص ثقة مطلقة، فنراه لا يعطي لأي من سارديه إلا القليل من الصلاحيات، وأحياناً يلجأ إلى تقنية الراوي العليم لعدم ثقته بأي من الشخوص داخل العمل، وأرى الآن وبكل وضوح انه وضع ثقته المطلقة في (الولد) (عبد الله لاحقاً) وجعله ينهض بكافة أعباء السرد، هناك مستويات أخرى من السرد داخل العمل، ولكن (الولد) يبقى هو المرجع بالزمان والمكان، إن ثقة احمد خلف بـ(الولد) متأتية من ثقته بذاته هو، كذات إبداعية قادرة على الرصد والتوصيف والمحاكاة والسرد والنمذجة.

ومع أن علاقة الروائي بشخوصه هي احد الأسرار الحميمة للمبدع، ونادراً ما يفصح عنها، إلا أن عبد الله بطل رواية الحلم العظيم قد نال شرف تقمص ذات احمد خلف بالتمام والكمال، ليس فقط في جانبها المتعين والواقعي، بل في جانبها الماهوي أيضاً، هناك جانب ماهوي في ذات أحمد خلف بقي يراوح في عالم الإمكان دون أن يتحقق، وعدم تحققه لا ينفي وجوده بالمطلق، وربما يكون أكثر جوهرية مما تحقق، إنه الجانب الثوري النضالي في أحمد خلف، ولأن أحمد خلف انغمس في عالم الكتابة واستعاض عنه بالواقع فانه بالتأكيد لم تتح له الفرصة لتحويل الماهية الثورية إلى وجود متحقق، فبقيت هذه الماهية تتحين الفرص للتحقق، إلى أن وجدت ضالتها المنشودة في شخصية عبد الله، الكاتب المثقف المناضل اليساري، والذي عبر عن ذات أحمد خلف في جانبيها الماهوي والوجودي، بالطبع لا نجد الراوي (الولد) أو(عبد الله لاحقا) ينهمك في جمع الأحداث التي سيوظفها في الرواية كما درجت العادة في الأبطال الميتا- سرديين وكما رأيناها في أبطال خلف نفسه، كمحمود سعيد، وامجد، وبطل تيمور الحزين، هذا ليس واضحاً وجلياً في الحلم العظيم لسبب بسيط هو أن الراوي يمتح من الذات، من الذاكرة، من الوجدان، وليس من العالم الخارجي، فنرى الأحداث التي مرت به حاضرة ومتمددة في جل مساحة العمل دون أن يخبرنا بذلك بشكل مباشر كما درجت العادة في الأعمال الميتا- سردية.

النزوع الميتا- سردي لن يتوقف عند أحمد خلف، لأنه هو عينه النزوع نحو التجريب، ولأن أحمد خلف ينتمي إلى جيل التجريب، الجيل الستيني، فإن التجريب سيظل يلازمه في كل نتاجه السردي، وأنا عرفت أغلب الستينيين، ولم أر أياً منهم فقد نزوعه التجريبي أو تراجع عنه، لأن التجريب هو جوهر الحقبة الستينية.

الإيقاع في العروض الفراهيدي في ضوْء النّظريّات الحديثة

د. إبراهيم نوفل

مقدّمة:

الإيقاع كمصطلح في الشعر العربي حديث الاستعمال، مقتبس من الثّقافة الغربيّة، فهو ترجمة عربيّة للمصطلح الأوروبّي «rhythm»، وتعني في الأصل تواتر حالتيْن متمايزتين كالصّوت والصّمت، أو النّور والظلام. وأصبحت تستعمل عندنا كمرادف للتّكرار المنتظم، أو التّناوب في ظهور حدث ما، كما يتكلّم البعض عن إيقاع المحبّة وإيقاع الزّمن وإيقاع الرّياح، وإيقاع القلب، وإيقاع الفصول، وإيقاع كلّ ما يتكرّر بانتظام(1). كما درج استعمالها أيضاً في المجالات الفنّيّة والجماليّة، حيث يتكلم النّقاد عن إيقاع الكلمات والجمل.

والإنسان بطبيعته ميّال للإيقاع، فنحن نتحدّث بإيقاع معيّن، وفي دفقات منتظمة تقريباً، فلا ننطق الكلام على وتيرة واحدة، وإنّما في دفقات متفاوتة في شدّتها أوْ طولها. ومن ناحية فنّيّة نقسّم الكلام إلى وحدات تتفاوت في مستواها، تنطق بمستويات مختلفة. بعض أجزائه يكون أعلى نبرة من غيره، أو مختلفاً في نغمته، بعضه بنغمة مستوية (على نفس النغم)، وبعضه بنغمة صاعده، وبعضه بنغمة هابطة(2).

واستجابتنا للإيقاع في اللغة تتمثّل بإدراكنا للنبض المنتظم نسبيّاً المتمثّل بتوالي أحداث صوتيّة بصفات متباينة، وهذا النوع من الاستجابة في أعماق جميع الكائنات البيولوجيّة. ومن غير الواضح كيف يحسّ الإنسان بالإيقاع، والإلمام بالقوانين ليس كافياً لتمكن الفرد من الحكم على إيقاعية نصّ ما، ولا بدّ من امتلاك الخيال السّمعيّ للتّمكّن من ذلك(3).

والإيقاع عمود الشعر، وإنْ خلا نصّ منه لايمكن اعتباره شعراً، قد يكون جنساً أدبيّاً جميلاً آخر إلاّ أنّه ليس بجمال الشعر المضبوط بالإيقاع، والإحساس به يبهج النفس. كما أنّه ينظّم المحتوى ويعطيه سموّاً ويساعد على حفظه في الذاكرة، كما يمكن الشاعر من التعبير على خلجاته وإيقاعاته النفسيّة. وقد يعتبر البعض أنّ الالتزام بالإيقاع يشكّل عبئاً على الشاعر، ويحدّ من قدرته على التعبير بحرّية عن مشاعره واختياره الألفاظ الأكثر دقّة دون إخضاعها للإيقاع. وقد ينطبق قولهم هذا على الالتزام بالوزن، أيْ بأسطر متماثلة في الطول وفي القافية، ولكنّ لا يوجد شعر فنّيّ بدون إيقاع ما، والشاعر المتمرّس بفنّه، والمتمكّن من ناصية الشعر قادر أن يقدّم كلاماً جميلاً نستمتع بإيقاعه(4).

وتكاد جلّ نظريّات الإيقاع السائدة في الشعر العربي أنّ تكون مبنيّة على نظريّة الخليل بن أحمد الفراهيدي منذ القرن الثّامن الهجري. صحيح أنّ بعض الشّعراء لم يقفوا عند حدّ البحور التي حصرها الفراهيدي، فولّدوا أوزاناً جديدة مثل منهوك الوافر (مفاعلةٌ مُفاعلُ) الذي لم تعرفه

باحث أردني.

العرب من قبْل، كما اخترع محمود البارودي وزنا أجزاؤه (فاعلٌ فَعَلْ)، إلاّ أنّ هذه الأوزان المولّدة التي خرجت على قواعد عروض الخليل، وتقبّلها الناس ونظم بعض الشعراء قصائد على منوالها، لأكبر دليل على أنّ عروض الفراهيدي غير كاف لتحديد ماهيّة الإيقاع، وأنّ هناك حاجة لمقاربة عروضيّة جديدة تحدّد الأسس التي يبنى عليها الإيقاع في الشعر العربيّ، وتحدّد ما يمكن أن يكون مقبولاً(5). وتحاول هذه الدراسة وضع نظريّة الفراهيدي في إطار النّظريّات الحديثة للشعر، كنظريّة الإيقاع الثنائيّة، ونظريّة الإيقاع الموسيقي، والنّظريّة المعرفيّة في الإيقاع، والنّبر كأحد مكوّنات الإيقاع الرّئيسة، ونظريّة الإيقاع متعدّد الأبعاد وسيتبع ذلك مناقشة ما في تلك النظريّات من مفاهيم في ظلّ شواهد من بحور شعريّة مختلفة.

ومن جانب آخر، ستحاول الدراسة تفسير الأسس التي بنى عليها الفراهيدي عروضه، بخاصّة التّصنيفات المختلفة للوحدات الإيقاعيّة (التّفاعيل) وعلاقتها بالإيقاع الموسيقي، فالعروض الفراهيدي مقصور على وصف النّظام العروضي دون توضيح للأسس النفسّيّة والمعرفيّة التي يرتكز عليها النّظام.

أهمّيّة الدراسة:

يؤمل من هذه الدراسة أنْ تسهّل على المهتمّين بالشعر فهم الأسس التي يبنى عليها الإيقاع في الشعر العربي، وبالتّالي تسهيل فهمهم للإيقاع. وقد يتذكّر الدارسون لعلم العروض معاناتهم في حفظ المصطلحات الخليلية العديدة وعدم وضوح بعض المفاهيم فيها بخاصّة مفهوم «الوتد» وكيفيّة تحديده، أو تحديد أنواع الوحدات الإيقاعيّة (التفاعيل) في البيت الشعري، بخاصّة مع وجود ما يسمّى زحافاً وعللاً لشعريّة معروفة قبل الفراهيدي ينظم عليها الشعراء، وما قام به الفراهيدي هو فقط تبويبها وترتيبها وتفصيل أنواعها، وكان السبّاق إلى هذا العمل(6). والاطلاع على النّظريّات الحديثة يفتح آفاقاً جديدة للدارسين، ويحفزهم لإعادة النّظر فيما سبق لتطويره أوْ تعديله، فالعروض الفراهيدي ليس نهاية المطاف، فكما هو الحال في تفسير الظواهر اللغوية، يبقى الباب مفتوحاً للدراسات الجديدة مع تقدّم العلم وتطور التكنولوجيا في المجالات اللغويّة. ولا بدّ أن تفتح الدراسات الصوتية آفاقاً جديدة، وقد يكون علم العروض العربيّ أحد هذه المجالات.

وفهم الإيقاع بطريقة أكثر تنظيماً وبتفصيل أوسع، والإلمام بمفاهيمه ومكوّناته، كما هو الحال في الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى، يساعد الشّاعر والنّاقد في صقل موهبته وضبط فنّه. وبدون ذلك لا يمكن أن يحافظ على كينونته كنوع مستقلّ يقوم على مبادئ محدّدة تميّزه عن غيره. أضف إلى ذلك أنّ الشاعر والنّاقد بحاجة إلى فهم الأسس التي تمكّنه من اتخاذ موقف من النظريات المختلفة، وتفتح عينيْه على الأشكال الأخرى للإيقاع في الفنون المشابهة كالموسيقى وفنّ العمارة والرّسم(7).

الإيقاع في الموسيقى والشعر:

مفهوم الإيقاع في الشّعر مرتبط بمفهوم الإيقاع في الموسيقى، ولا غرو في ذلك فالشعر في الأصل مغنّى، ولذلك فإنّ فهمنا للإيقاع الموسيقي يساعدنا كثيراً في فهم الإيقاع في الشعر، لكونهما يشتركان في كثير من الخصائص، فالمستويات المختلفة للغة (المستوى الصّوْتي، والمستوى النّحوي، والمستوى المعنوي يوازيها مستويات مماثلة للبناء الموسيقي(8). ولوْ نظرنا إلى النوتة الموسيقيّة التي تعبّر عن اللحن الموسيقي كتابة لوجدنا أنّ فيها ما يمثّل النّظام الإيقاعي أو البناء الوزني الذي تنتظم فيه الأصوات الموسيقيّة المختلفة، أوّلاً من حيث درجة الارتفاع والانخفاض، والشدّة واللين، والصّعود والنّزول، بطريقة معيّنة (حسب موقع النّغمة على السطر) مشكّلة بذلك ما يسمّى بعنصر النّغم، كما نلاحظ أيضاً أنّ الرّمز على السطر يمثّل أيضاً طولها بالإضافة إلى نوعها ودرجتها، أي الزمن الذي يستغرقه نطقها، وتنتظم تلك

النّغمات (النّبضات) في وحدات إيقاعيّة متساوية الأزمان يفصلها عن بعضها خطّ عموديّ يمثلأ الحدود الزّمنيّة لطول الوحدة الموسيقيّة يماثلها حدود التفعيلة في الشعر، بحيث يكون المجموع الكلّي لأزمان النغمات في الوحدة الواحدة متساوياً(9).

وممّا سبق نلاحظ التشابه الكبير بين الإيقاع في الشعر والإيقاع في الموسيقى، فإذا كانت تفعيلات الشّعر تعرف بالمقطع الساكن والمتحرّك، فإنّ الإيقاع الموسيقيّ يعرّف بالنّقرة القويّة «دمّ» والنّقرة الضّعيفة «تك»، وإذا كانت الوحدات الزمنيّة الإيقاعيّة في الشعر تتشكّل من تتابع المقاطع القصيرة والطويلة بنظام معيّن لتشكّل وحدات زمنيّة إيقاعيّة هي التّفاعيل، يقابل هذا الأوزان الموسيقيّة التي تتألّف من نغمات مختلفة في مستواها، أو نبرات وسكتات تتكرّر بانتظام. وبالإضافة لهذا كلاهما يثير في نفس السامع نفس الإحساس. وما يؤخذ على العروض الفراهيدي في هذا المجال أنّه لمّ يأخذ الخصائص البروسيدية الأخرى للأصوات كالنّبر وحدة الصّوت والتّنغيم كما في الموسيقى مركّزاً فقط على الوحدة الزّمنيّ وترتيب المقاطع في التّفعيلة.

تعريف الإيقاع الشعري:

لمّ تساعد الدراسات المبنيّة على المقارنات الميكانيكية والموسيقيّة والعضوية واللغويّة كثيرا في كشف كنه الإيقاع، وبشكل عامّ يمكن أنّ يعرّف بأنّه تكرار منتظم لأحد الأحداث أو الخصائص اللغويّة. ويكاد يجمع العروضيّون على تبنّي التّفعيلة كوحدة للإيقاع الشعري، ويتّفقون مع العروضيّين التقليديّين أنّ كلّ تفعيلة بشكل عامّ لابدّ وأن تشتمل على حدث صوتيّ متميّز في إحدى سماته البروسيديّة(10). والسّمة البروسيديّة المميّزة للإيقاع تحددّها خصوصيّة اللغة، فهي تختلف من لغة لأخرى، فقد يكون النبر أو طول المقطع أو حدّة النّغمة أو نموذجا تنغيميّاً معيّناً.

ويعتبر الإيقاع عنصراً أساسيّاً في الشعر في جميع اللغات، وإن اختلف في بعض خصائصه بين لغة وأخرى بناء على اختلاف الثقافات، فهو مرتبط بشكل طبيعيّ بطريقة تنفسنا (شهيق يتبعه زفير)، وميل الإنسان الطبيعي ورغبته في إعادة تشكيل الأشياء وتقديمها بشكل فنّيّ(11).

الفرق بين الإيقاع والوزن:

من الضّروري في البداية أن نميّز بين الإيقاع والوزن، بخاصّة أنّ هذه الدراسة تتناول الإيقاع في الشعر بشكل خاص، بالرّغم من ترابطهما، فالإيقاع هو التي تنساب بها الأصوات في السطر الشعري، حيث تنتظم المقاطع (النّبضات الصّوتيّة) في وحدات إيقاعيّة تتكرّر بانتظام، يعبّر عنها عادة بنقرات القدم أو الإصبع أو صفقات اليد التي تواكب الخفقات التي تتشكّل منها الوحدة الإيقاعيّة(12).

أمّا الوزن فهو البنية الموسيقيّة للقصيدة، أي البناء الذي تنتظم فيه التفاعيل في تشكيل أبيات القصيدة حسب مجموعة من القواعد التي تحكم تركيبة السطر الشعري تساعد على الإحساس بالإيقاع وتذوّقة(13). وتتكرّر الوحدة الإيقاعيّة بانتظام بأزمان متساوية عدداً من المرّات، وفي الشعر العربي قدّ تتكرّر تفعيلتان مختلفتان تتجاوبان في شطري البيت كما في البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن). وقد يضمّ شطر البيت ثلاث وحدات إيقاعية مختلفة تتوالى بانتظام في كلّ شطر كما في مخلّع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولُ مستفعلن فاعلن فعولُ). ومن العروضيين من يعتبر أنّ الوزن يتضمّن الإيقاع، ولا يمكن أنّ يفهم الواحد دون الآخر، وبعض النّقّاد لا يميّزون بينهما(14).

ويمكن القول أنّ ما يميّز الشعر التقليدي عن شعر التفعيلة هو أنّ الأوّل يعلي من شأن الوزن ويقوم به، والثاني يعلي من شأن الإيقاع (أي الالتزام بالتفعيلة فقط) فلا تتكرر في التفاعيل وفق نمط معيّن، بل يأتي بصور لا حصر لها.(15).

وستركّز هذه الدراسة على مكوّنات الإيقاع في الشعر العربي، والسّؤال الذي تحاول الإجابة عليه: ما هي السّمات البروسيديّة (الفوق-مقطعيّة) التي تشكّل الإيقاع في الشعر العربي، أوّلا حسب العروض الخليلي، وثانيا حسب نظريّات العروض العامّة.

الإيقاع حسب العروض الفراهيدي:

الإيقاع حسب العروض الفراهيدي مرتبط بطول المقطع اللغوي. ويشكّل المقطع أحد الوحدات الصّوتيّة المهمّة في اللغة، وحسب النظريّة الحركيّة (motor theory) يمثّل المقطع نبضة صدريّة واحدة، أي أنّ الإنسان يصدر مقطعاً صوتيّاً واحداً في كلّ نبضة (دفقة هوائيّة من الصّدر). فكلمة متفائل مثلاً تتكوّن من خمسة مقاطع (دفقات) بعضها طويل كما في (فا، لن) وبعضها قصير كم في (مُ، تَ، ئِ،) (16). ويعتبر الطول أحد السمات البروسيديّة (الفوق مقطعيّة) للمقطع مثلها مثل النبر وعلوّ الصّوت وحدّته.

والوحدة الإيقاعيّة (التفعيلة) كما حصرها العروض الفراهيدي متعدّدة الأبعاد، فهي أوّلاً وحدة زمنيّة كما في الإيقاع الموسيقي، كلّ تفعيلة تتألّف من نبضات متتالية ممثّلة بالمقاطع، بعضها طويل وبعضها قصير، والتفاعيل متساوية في أزمانها، فالمقطع الطويل فيها يعادل زمنه ضعف المقطع القصير، ويقاس ثقل المقطع عادة بال «مورا»، فالمقطع القصير مورا واحدة، والمقطع الطويل مورتان(17).

والتّفعيلة"ليست متساوية الأزمان فحسب، بل فيها التزام بالطريقة التي تتوالى فيها المقاطع الطويلة والقصيرة، ففي البحر الوافر مثلاً التفعيلة «مفاعيل» تمثّل وحدة الإيقاع ، تنتظم فيها خفقة قصيرة متبوعة بثلاث خفقات طويلة، ولو جاء المقطع الطويل في البداية وأصبحت على هيئة «فاعلات» لاضطرب اللإيقاع في هذا البحر، فلكلّ تفعيلة صورة عامّة لا يجوز الخروج عنها.

وقد أبرز الفراهيدي بعبقريّته الفذّة أيضا أهمّيّة اتساق النّغم الموسيقي، فبيّن أنّ التفعيلة تتشكّل من موقعين إيقاعيين: موقع قويّ سمّاه الوتد، ويتكوّن من مقطعيّن متتاليين أوّلهما قصير والثّاني طويل، وينتظم معه في التفعيلة موقع ضعيف يتشكّل من مقطع واحد طويل أو قصير أو أكثر سمّاها أسباب (السبب عنده صوتان، قد يكون الواحد منهما مقطعاً طويلاً أو مقطعين قصيرين). ويمكن القول كما بيّن Alan Prince (18) أنّ إيقاع الشعر العربي لا يختلف في جوهره عن الشعر في كثير من اللغات الأخرى، الذي يتمثّل بتوالي حدثيّن إيقاعيّي متمايزين كم سنرى لاحقاً.

ويمكن أن تنتظم المقاطع القصيرة والطويلة في الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) المكونة من أربعة مقاطع في ما ينوف عن ثمانية نماذج، ولكن في الواقع ليس كلّ النماذج تطرب لها الأذن، أو تتّفق مع الأسلوب الطبيعي في التقطيع، سواء كان بالطريقة التي تتوالى بها المقاطع أو عددها في التفعيلة الواحدة(19).

وقد حصر الفراهيدي النماذج الإيقاعيّة في ثمانية أنواع من التفاعيل هي: (فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مفاعلتن، فاعلن، مستفعلن، مفعولاتُ، متفاعلن). والنّماذج الإيقاعيّة أو مايطلق عليه البحور متنوّعه وإن كان الفراهيدي قد حصرها بستّة عشر بحراً، فهي في الواقع غير محدوده، ولكن ما يستساغ منها محدوداً.

وكمثال على أبعاد الإيقاع كما حدّدها الفراهيدي، لنتأمّل البيت التالي للشاعر محمود الأفغاني وهو من البحر الكامل:

يافا عليك تحيّتي وسلامي

يافا عروس الشرق والإسلام

/يا فا-عليّ /كِ تَحِيّ-يتي)/وسلا-مي/

/يافا-عرو)/سُ الشر-ق وال)/إكرا-..مي/

/[--][ب-] / [ب ب -][ب- / [ب ب -][.. -]/

/[- -][ب -]/[- -][ب-] [- -] [..-]

/[سندان][وتد]/ [سندان][وتد] / [سندان][وتد]/

[سندان][وتد]/ [سندان][وتد]/ [سندان][وتد]

متّفاعلنْ/ مُتَفاعلنْ/ مُتفاعلْ/

متّفاعلنْ/ متّفاعلنْ/ متّفاعلْ/

ولو حسبنا أطوال التفاعيل في البيت السابق لكانت على النّحو التالي:

/2؟211/21211/2122/

/2؟22/2122/2122/

ويمكن ملاحظة أنّه في بعض التّفاعيل حلّ مقطع طويل محلّ مقطعيْن قصيريْن على اعتبار أنّه يمثّل مورتين أي أنّه معادل للمقطعيْن القصيرين (المورا). كما يمكن ملاحظة أنّ التفعيلة الأخيرة في نهاية كلّ من شطري البيت تنقص وحدة صوتيّة عن باقي التفاعيل، ويعتقد بعض العروضيّين أنّ الصّمت (الوقف) بطول معيّن يمكن أنْ يحلّ محلّ نبضة أو عدد من النبضات(20). ويمكن ملاحظة أيضا أنّ الوتد لا ينتابه تغيير إلاّ ضمن سياقات عروضيّة محدّدة حيث لأنّه يمثّل مرتكز الإيقاع.

العروض الفراهيدي والنّظريّة الثنائيّة الهرميّة في الإيقاع:

لوْ تأمّلنا مستويات الإيقاع في البيت السّابق لوجدنا أنّ العروض الفراهيدي ينسجم إلى حدّ كبير مع نظريّة «Alan Prince» في التشكيل الإيقاعي(21)، والتي من أهمّ مبادئها:

1- الأيقاع يتشكّل من توالي مواقع إيقاعيّة قويّة ومواقع ضعيفة. وفي العروض الفراهيدي يمثّل الوتد الحدث الإيقاعي القوي، والسّبب أو الأسباب المرتبطة به تمثّل الحدث الإيقاعي الضعيف.

2- ثنائيّة الوحدة الإيقاعيّة (binarity) أي الانقسام النصفي للوحدة الإيقاعيّة، صغيرة كانت أم كبيرة(البيت شطرين، الشطر تفعيلتين في كثير من الحالات بخاصّة في الشعر الغنائي، والتفعيلة موقعين إيقاعيّن- وتد وعدد من الأسناد.

3- الترتيب الهرمي للوجدات الإيقاعيّة: أي أنّ الوحدات الإيقاعيّة تكون بمستويات مختلفة من قوّة الإيقاع ابتداء من المقطع، فأجزاء التفعيلة، فالتفعيلة. وإذا رمزنا للتفعيلة بالرمز «ت» وللموقع الإيقاعي (الحدث الإيقاعي) بالرمز «ح»، و«ق» للدلالة على قوّة الخاصّيّة الصّوتيّة فيه، و«ض» للدلالة على الضعف النسبي، تكون مستويات الإيقاع في التفعيلة «مفاعيلن» على النّحو التالي:

مفاعيلن (ت) مفا (ق) عيلن (ض) م «ق» فا «ض» عي (ق) لن «ض»

هذا وقد تتشكّل الوحدة الإيقاعيّة من تفعيلتيْن مختلفتين، أي تكون تفعيلة مزدوجة، كما هو الحال في البحر الطويل الذي يمكن القول فيه أنّه يتركّب من تفعيلتين مزدوجتين.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

ويمكن تمثيلها وبيان مكوّناتها على النحو التالي:

التفعيلة المزدوجة

(فعولن مفاعيلن) فعولن (ت1، ق) مفاعيلن (ت2، ض) «فعو» (ق) «لن» (ض) مفا (ق) لن (ض) ق ض ق ض

ومستويات التقطيع كما نرى هرميّة يشتمل المستوى الأعلى على مكوّنات المستوى الأدنى، أي يكون التسلسل الهرميّ على النّحو التالي:

المقطع – المواقع الإيقاعيّة (الوتد أو السند) – الوحدة الإيقاعيّة (التفعيلة) – الشطر- البيت

ويمكن أنْ نلاحظ ممّا سبق مدى ارتباط إيقاع الشعر العربي بمفهوم الإيقاع الموسيقي، فالأصوات سواء كانت موسيقيّة أم لغويّة تنتظم في وحدات صوتيّة أو مجموعات جزئيّة مترابطة بطريقة ما كما في العبارة الموسيقيّة، ويكون التقسيم هرمياً في مجموعات جزئيّة في طبقات تتفاوت في مستوياتها، وتتّصف كلّ مجموعة صوتيّة جزئيّة بسمات بروسيديّة تحبيريّة (فوق صوتيّة) كالوقف، والنّبر، والطول (الكمّية) والنغّمة والتنغيم، بالإضافة إلى الخصائص النّحويّة.

الإيقاع في العروض الخليلي والنظريّة المعرفيّة:

يمكن أنْ تلقي النّظريّة المعرفيّة الضوء على بعض قواعد العروض الفراهيدي، فهذه النظريّة تقدّم تفسيراً عامّاً للتشكيل الإيقاعي في الشعروحالات الخروج على بعض قواعده. وحاجتنا إلى مثل هذه النّظريّة حاجة ماسّة، وأكبر دليل على ذلك أنّنا نجد في قصائد كبار الشعراء خروجاً على بعض المعايير الموصوفة، ومع ذلك يستسيغ الناس أشعارهم، والنّظريّة المعرفيّة في الإيقاع لا تجد غضاضة في مثل هذه الانحيازات عن القواعد، بل على العكس من ذلك تجده أمراً مرغوباً، وترى فيه ظاهرة أساسية للتذوّق الأدبي، كما هو الحال في التناقض الظاهريّ في الاستعارات البلاغيّة، فالقارئ يقوم بالتوفيق بين طرفي الاستعارة الذي يبدو متناقضا في البداية، ويجد حلاً لمثل هذا التناقض، ويحسّ بالمتعة في ذلك، كما هو الحال عندما نقول «خالد أسد». ولكن هناك حدود لمدى الخروج عن القواعد العروضيّة، تماما كما هو الحال في الاستعارات البلاغيّة، فقد لايستطيع القارئ التوليف بين أجزاء العبارة البلاغيّة، عندما لا يجد معنى يمكن القبول به كقولنا «خالد طاولة».

إنّ الأساس الذي ترتكز عليه النظريّة المعرفيّة في الإيقاع هو الطريقة التي يدرك بها الدماغ المثيرات من حوله، وهذا يعتمد على كفاءة المتلقّي ورغبته في استقراء الإيقاع في السطر الشعريّ، فقد وجد مثلاً أنّه عند سماع الصّوتين « تك- تاك» بتكرار منتظم نحسّ بأنّ البداية أكثر شدّة والنهاية أطول مدّة، والشدّة تحسّسك في البداية، والمدّة الأطول تشعرك بالانتهاء(22). وفي ما يلي توضيح للكيّفيّة التي يتمّ فيها تشكيل الوحدات الإيقاعيّة حسب النظريّة المعرفيّة، بخاصّة ما يتعلّق بعدد المقاطع في التفعيلة وطول البيت الشعريّ، وحالات الزّحاف والعلل.

الأسس النّفسيّة في التّشكيل الإيقاعي:

حسب النّظريّة المعرفيّة، يلجأ العقل لزيادة قدرة الذاكرة قصيرة المدى على الإدراك إلى تقطيع الكلام إلى وحدات مناسبة (501/25)، وذلك بوضع المكوّنات في مجموعات أو وحدات متشابهة حسب الخصائص المشتركة بينها، يمكن إدراكها على أنّها مجموعات متناسقة ومتكاملة تشكّل في مجموعها جوهراً أو بنية معيّنة، وأيّ تغيير في نسقها يحدث خللاً في ذلك الجوهر. ولذلك فإنّ أبرز ما يميّز الأداء الإيقاعي هو الفواصل أو الوقفات التي تحدّد بدايات ونهايات هذه الوحدات، سواء كانت فواصل زمنيّة بالوقف في نهاية التركيب اللغوي، أو غير زمنية، بنطق المقاطع بشكل واضح لإبراز حدودها، أو بتغيير النغمة في نهاية الوحدة وبداية الوحدة التالية. والطريقة الوحيدة الممكنة لدراسة خصائص الإيقاع من وجهة النظر المعرفيّة هو دراسة هذه الوحدات(23).

ويتعامل السامع أو القارئ مع الوحدة الإيقاعيّة (التفعيلة) كوحدة مطلقة لها خصائص عامّة، إلاّ أنّها قد تختلف عن بعضها في بعض الخصائص الصوتيّة، دون انْ يغيّر ذلك من صورتها الذهنيّة العامّة، تماماً كما هو حال الوحدة الصوتيّة – الفونيم في الصوتيّات، فصوت الباء في اللغة العربيّة مثلا قد تكون مهموسة او صائتة دون أنْ يغيّر ذلك من حقيقتها كصوت «الباء»، والصّورة الذهنيّة للتفعيلة « مُتَفاعلنْ» هي نفس الصورة الذهنيّة للتّفعيلة «متْفاعلنْ».

ويستطيع القارئ أو المتلقّي أنْ يحسّ بخروج بعض المقاطع عن النّموذج الإيقاعي المتشكّل لديه في الفقرات السابقة ما دام صدى ذلك النموذج ماثلاً في ذاكرته قصيرة المدى، وهذا يحفزه للاستمرار في الاحتفاظ بنموذج الإيقاع حسب ماهو متوقع. وفي الواقع نحن لانرى ما يحدث في الصندوق المغلق- الدماغ – وما يمكن ملاحظته هو قدرة المتلقّي أو الناطق المتمكّن على إدراك الخلل في وتيرة الإيقاع ، ومن ثمّ إيجاد حلّ للتعديل اللازم للمحافظة على صورة الوحدة الإيقاعيّة، ونطقها دون الخروج عن الصورة الإيقاعيّة العامّة، محافظا بذلك على التوتّر الإيقاعي، بحيث لا يزول التوتّر ويتلاشى الإيقاع. والخروج عن القاعدة العامّة يكون في مواقع إيقاعيّة معيّنة، وهذا يدلّ انّ هذا الأمر ليس عشوائيّاً.

ولا يكفي أنْ يكون البيت الشعريّ موزوناً، حتّى يحسّ المتلقّي بالإيقاع، فذلك يعتمد أيضا على كفاءة القارئ أو السامع الأدائيّة، فمن الممكن أنْ يُقرأ البيت الشعريّ بطريقتين إيقاعيتين مختلفتين، فالإحساس بالإيقاع ليس ظاهرة سماعيّة فقط، فللتركيب والمعنى تأثير فيه، ولذلك لا نجد إجابة في تحليل التسجيل الصوتي على اختلاف الأداء. فالأداء حسب هذه النظريّة يقرّره إدراك القارئ لإيقاعيّة النّصّ، وهذا لا يتأتّى إلاّ عند إحساس القارئ بالنّموذج الوزني المتشكّل في ذهنه، وهو غير خاضع للقياس. أمّا الجانب اللغوي يمكن دراسته في المختبر ولكن بصعوبة، فطول وقصر المقطع خاضع للعمليّات العقليّة في استيعاب تلك المثيرات الصوتيّة، لا يمكن تحديده إلاّ عن طريق الأذن(24).

والإنسان ذو الدراية بالإيقاع لا شعوريّاً يحسّ بإمكانيّة تقطيع البيت إلى وحدات صوتيّة اعتماداً على ما فيها من صفات مشتركة في الطول الزمنيّ وتوالي المقاطع القصيرة والطويلة فيها أو أيّ خاصّيّة بروسيديّة أخرى حسب خلفيّته اللغويّة. وطول الوحدة التنغيميّة يتحكّم بها محدوديّة سعة الذاكرة قصيرة المدى لتمرير هذا المثير. ومن الجدير بالذكر أنّه ليس في اللغة العربيّة وحدها وإنّما في كثير من اللغات، هناك ميل للوقف عند تقطيع الكلام بعد الموقع الإيقاعيّ الرابع (الموقع الإيقاعي يتكوّن من مقطع واحد في الغالب، وأحياناً من مقطعين)(25)، ولذلك يلاحظ أنّ التفاعيل في اللغة العربية رباعيّة المقاطع ولا تأتي ثلاثيّة إلاّ إذا كانت التفعيلة الرباعيّة ليست هي الخيار الأفضل في السياق الصوتي، كأن يكون المقطع الرابع قصيرا ويتبعه مقطع قصير. ولذلك نلاحظ انّ التفاعيل الشائعة في الشعر العربي هي: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفعولاتُ. وفي التفعيلتين «مفاعَلَتن، مُتَفاعلن» المقطعان الثالث والرابع في الأولى، والأوّل والثاني في الثانية، يشكّلان موقعاً إيقاعيّاً واحداً). وفي البحر المتقارب، والبحر المتدارك تكون التفعيلة في الغالب ثلاثيّة المقاطع بسبب السّياق الصّوتي، ففي البيت الشعر التالي يمكن تقطيعه بطريقتين:

سأحمل روحي على راحتي

وألقي بها في مهاوي الردى

/ب – ب/ ب – –/ ب – –/ ب –

ب – –/ ب – –/ ب – –/ ب –/

فعولُ فعولن فعولن فعو

فعولن فعولن فعولن فعو

/ب – ب ب /– – ب –/– ب – /

ب – – ب/– – ب – /– ب –/

مفاعيلُ مستفعلن فاعلن

مفاعيلُ مستفعلن فاعلن

فالتقطيع الأول أقوى إيقاعاً من الثاني، فهناك ميل إلى الإطالة والتسكين عند نهاية الوحدة.

ولمزيد من التوضيح نأخذ نتأمّل البيت التالي للشاعر معروف الرصافي كمثال آخر:

هي الأخلاق تنبت كالنّبات

إذا سُقِيتْ بماء المكرماتِ

/ب – – – / ب – ب ب –/ ب – – /

/ ب – ب ب – / ب – – – / ب – – /

بناء على ما سبق يمكن ملاحظة أنّ الوحدة التنغيميّة الأولى هي من أربعة مقاطع وتنتهي بمقطع ساكن طويل يؤشّر إلى نهاية الوحدة التنغيميّة، ولمّا كان الوقوف بعد المقطع الرابع في الوحدة الثانية ليس هو الخيار الأفضل لكون المقطع قصيراً، امتدّت التفعيلة إلى المقطع الخامس لتشتمل التفعيلة على خمسة مقاطع، هذا مع ملاحظة أنّ المقطعين الثالث والرابع يشكّلان موقعاً إيقاعيّاً واحداً.

كما تلعب محدوديّة الذّاكرة قصير المدى، التي تشبه في عملها صندوق الصّدى، دوراً مهمّاً في تحديد طول البيت (أو الشطر في الشعر العمودي)، حيث يحتفظ بالصورة العامّة للوحدة الإيقاعيّة في الذاكرة قصيرة المدى ضمن حدود قدراتها على التذكر التي تتراوح بين 5-9 كلمات أحاديّة المقطع بدون وقف (26)، فالقارئ ذو الدراية بالشعر ينتهي من قراءة البيت قبل أنْ تتلاشى من ذاكرته قصيرة المدى صورة وحدة الإيقاع، فكان لا بدّ من الوقف في نهاية الشطر، وكان لا بدّ من تجزئة البيت إلى شطريْن، لكلّ منهما نفس الطول، وبما أنّ لكلّ شطر نفس الصفات فإنّ كلاً منهما يشكّل وحدة مستقلّة نوعاً ما ممّا يستوجب وقفة.

والتنظيم النفسي للمثير قد لا يكون بهذه البساطة دائماً، ولنأخذ البيت الشعر التالي مثالا على ذلك:

أخٌ ما غيّر العهد ال...... ذي كان ولا بدّلْ

هنا لا بدّ من تقسيم البيت إلى قسميْن غير متساوييْن- متماثلين في التركيب، ولكن ليس في الطّول، وفي هذه الحالة سيكون الجزءان أقلّ وضوحاً كوحدات منفصلة، وسيكون البيت الشعريّ أكثر ترابطاً من البيت السابق وأقرب إلى تشكيل وحدة واحدة.

وهناك أكثر من طريقة لتجزئة البيت في مثل هذه الحالة فمن الممكن أنْ يكون هناك وقف بعد أيّ وحدة (تفعيلة) إذا كان المعنى يسمح بذلك، وطول الجزء الواحد ضمن طاقة الذاكرة قصيرة المدى على الاحتفاظ بها. ومن الجدير بالذكر أنّه إذا كان لا بدّ من تقسيم الكلام إلى أجزاء غير متساوية، هناك ميْل لأن يكون الجزء الثاني هو الجزء الأطول، ويلاحظ هذا في الجمل المتوازية كما في الأبيات التالية من قصيدة محمود درويش «لمساء آخر».

وفي خطوتها

كان شيئاً يشبه الحب

هواء يتكسّر، بين وجهيْن غريبين

وموج يتحجّر

بين صدرين غريبين

وبشكل عام، يمكننا القول أنّه كلّما كانت الأجزاء أكثر تماثلاً في خصائصها الصّوتيّة، برزت بشكل أوضح كوحدات مستقلّة، وفي حالة تقطيع الكلام لأجزاء غير متساوية، تبدو الأجزاء عندها متكاملة مترابطة وأكثر اعتماداً على بعضها، وعندما يكون الجزء الأطول في النهاية يبدو السطر طبيعيّاً أكثر ممّا لو كان في البداية.

ويلاحظ هذا أيضاً على مستوى التفعيلة، في عروض الفراهيدي، فهو يقسم التفعيلة إلى سبب ووتد، والجزء الثاني هو الأطول في معظم التفاعيل: (على اعتبار أنّ المقطع الطويل ضعف المقطع القصير زمنيّاً)

مفاعيل: (ب – / – –)، فاعلاتن (– ب / – –)، مفاعلتن (ب – / ب ب –)، فاعلن (–/ب–)

العروض الفراهيدي ونظرَيّة الإيقاع متعدد الأبعاد :

بالرغم من العبقريّة الفذة التي ينمّ عنها العروض الخليلي، وانسجامها مع بعض التوجّهات الحديثة في وصف الإيقاع الزّمني (Isochronic Rhythm) هناك كثير من الأسئلة تثار حول مدى شموليّة هذه النّظريّة في تحديد وتفسير مظاهر الإيقاع الأخرى، فأحياناً نحسّ بإيقاع معيّن في القصيدة بالرغم من عدم انتظام أبياتها في وحدات زمنيّة متساوية، فالإيقاع في الشعر عامةً، وفي الشعر العربيّ خاصّة ليس مقصوراً على توالي تفاعيل بمقاطع مرتّبة بطريقة معيّنة وبأزمان متساوية، فهو متعدّد الأبعاد، فبالإضافة إلى الكلام الموزون، هناك مكوّنات إيقاعيّة أخرى تتمثّل بالتناغم بين التراكيب اللغويّة التي يشتمل عليها النّص: بين مكوّنات السطر الواحد، وبين الأسطر (في الفقرة الواحدة) وبين أجزاء القصيدة (الفقرات) المتوالية، ومن ثمّ النّظرة للقصيدة كوحدة إيقاعيّة متكاملة كما في سيمفونيّة موسيقيّة(27).

إنّ التناغم بين المعاني والأفكار والصّور في النّص بحيث تكون الواحدة منها نتيجة أو تفسيراً أو تكراراً لمعنى بصورة أخرى، أو جواباً لتساؤل، يشكّل للقصيدة مساراً، كالجدول يشكّل مساره جارياً من منبعه حتّى مصبّه، حتّى تبلغ القصيدة نهايتها، يقود إلى الإحساس وكأنّ القصيدة سمفونيّة موسيقيّة. إنّ القصيدة الجيّدة تشكّل وحدة إيقاعيّة متكاملة لها اتجاه وهدف تسير نحوه، وإلاّ كانت أجزاء متناثرة. وفي المثال التالي (من قصيدة «قل وداعاً» للشاعرة د. سوزان حلو) يمكن أنْ نلاحظ كيف ترتب الشاعرة عباراتها مختارة ومرتّبة عباراتها في نماذج لغويّة بأساليب معيّنة كالتّوازي والمقابلة والمقارنة لها إيقاعها في نفس المتلقّي، كما للكلام الموزون.

قلْ وداعاً

ولنْ أخون الأمامَ

كيْ ألتفتْ

ولنْ أخون البابَ

كيْ أسترقْ

ولنْ أخون الصّمتَ

لنْ أخترقْ

ولنْ أخون الوعدَ

لنْ ينتقضْ

قلْ وداعاً

ولنْ اعترضْ

وبالإضافة إلى عدم تعرّض العروض الفراهيدي إلى إيقاع العبارات، فإنّه ساوى بين كل الحروف في أصواتها، بالرّغم ممّا يترتب على اختلاف مخارجها من فرق في الشحنة الوجدانية- المعنوية، والأبيات التالية من قصيدة حافظ ابراهيم تبيّن ما يضفي به الاستعمال المتكرّر لحرفي المدّ «الألف» والواو مثلاً على إيقاع القصيدة بالإضافة إلى ما توحي به من معانٍ ودلالات حسّيّة .

وراع صاحب كسرى أن رأى عمراً

بــين الرّعيّة عطــلاً وهو راعيها

وعهــده بملــوك الفــرس أنّ لها

من الجند والأحــــراس تحميها

رآه مستغــرقــا في نوّمــه فــرأى

فيه الجلالة في أسمى معانيها

فوق الثرى تحت ظلّ الدّوح مشتملا

ببردة كاد طول العهد يبليها ......

وقــال قولة حــقّ أصبحت مثــلاً

وأصبح الجيل بعد الجيل يرويها

أمنْت لمّــا أقمت العـــدْل بينهـــمُ

فنمت نوم قرير العيْن هانيها

وكذلك حرفي «الخاء»، و«القاف» في البيت التالي اللذيْن يتّصفان بعمق المخرج ممّا يشكّل إيقاعاً قويّا لا يمكن إنكاره بالإضافة إلى الإيقاع الزمني للتفاعيل:

وقـــال أنـــا الرّبّ خوفــو فخافوا

وخــرّوا ســجوداً وقالوا نعمْ

(لاحظ أهمّيّة القافية المسكّنة)

العروض الفراهيدي ودور النبر في الايقاع:

بالرغم من العبقريّة الفذة اتي ينمّ عنها العروض الخليلي، هناك كثير من الأسئلة تثار حول مدى شموليّة هذه النّظريّة في تحديد مظاهر الإيقاع في الشعر العربي، وقدرتها على تفسير بعض نواحي الإيقاع الأخرى. فبالرغم من الدّور الذي يمكن أنْ يلعبه التقسيم الزّمنيّ المتساوي للكلام بوضعه في «تفاعيل» متساوية في أزمانها في تشكيل الإيقاع، يرى بعض العروضيّين أنّ الأهمّ هو التّشكيل النّبري أو تقطيع الكلام إلى وحدات نغميّة. والإيقاع الشّعري في جوهره هو إحساس داخليّ بتوالي التّوتّر والآرتخاء يتشكّل في نفس القارئ أو السّامع، سواء كان في المعاني أو المظاهر الصّوتيّة في القصيدة(28). ويحدث أحياناً أنْ نحسّ بإيقاع معيّن في القصيدة، بالرغم من خروجها عن ضوابط الإيقاع في النّظريّة الخليليّة.

ويثير العروضيّون الذين يعلون من دوْر النّبر في الإيقاع النقاط التالية:

- اعتبار التّفعيلة المتكرّرة في البيت الشعري بنفس الطول الزّمني ليس صحيحاً، فالمدلول الصوتي للمقطع المكوّن من حرف صامت متبوعاً بحرف مدّ صائت مثل (با) ليس مساوياً في طوله للمقطع المكوّن منْ حرفيْن صامتيْن ثانيهما ساكن مثل (بأْ)، فمن الواضح انّ المقطع الأوّل أطول زمنيّاً من المقطع الثاني. هذا بالإضافة إلى أنّ هناك أكثر من طريقة في الإلقاء دون اعتبار كبير للتوقيت حيث يلعب الإحساس بالمعنى دوراً مهمّاً في مدّ بعض الأصوات أو الإسراع بنطقها(29).

وقد أشار الكاتب محمّد علي في مقالته إلى تجربة قام بها د. محمّد مندور(30) بواسطة آلة علم الأصوات الموجودة في باريس-علي بيت امرئ القيس:

«وليل كموج البحر أرخى سدوله

عليّ بأنواع الهمـــوم ليبتلي»

والذي استطاع بنهايتها تقدير كمّ التفاعيل باجزاء من مائة من الثانية فكانت على النّحو التالي:

123 / 77.5/ 132.5 / 74

123 / 85.5 / 155.5 /77

ويمكن ملاحظة ان التفاعيل التي طرأعلها الزحاف كالتفعيل الخامس والسابع قد زاد كمّها عن التفاعيل الصحيحة، كما يمكن ملاحظة أنّ هناك فرق بين التفاعيل المتساوية، كالتفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن (وفسره ان الفرق الذي لا يزيد 16. من الثانية لا تدركه الأذن).

- النبر أحد سمات اللغة العربيّة، فهي لغة منبورة كما نعرف، وإن كان التمايز في نبر الكلمات ليس بذلك الوضوح كما في اللغة الإنجليزيّة مثلاً، ولا بدّ أن يكون له دور في تنغيم الكلام، وقد يدفع ذلك البعض إلى تجاهل عنصر التوقيت والاعتماد على النّبر الإيقاعي. ويذكر د. محمّد مندور(31)، أنّه علاوة على كمّ التفاعيل هناك شيء اسمه إلا رتكاز الشعرى الذي يقع على التفعيل، ويعود في نفس الموضع إلى التفعيل الثاني، ويتردد في نسق محددة فيولد الإيقاع. وميّز بين ارتكازين: ارتكاز أساسي يقع على المقطع الثاني من التفعيلة الأولى، وارتكاز ثانوي يقع على المقطع الأخير من التفعيلة الثانية. هذا بالإضافة إلى أنّه لا بدّ أنْ يكون للتنبير دور في تحديد طول المقطع، فالمقطع المنبور أطول زمنيّاً من المقطع غير المنبور(32).

ويمكن أنْ يكون تقطيع الكلام إلى وحدات إيقاعيّة بإيقاع زمنيّ أو إيقاع نبريّ، أو بين بين، إيقاع زمنيّ يرافقه إيقاع نبريّ حسب السياقات الصّوتيّة واللغويّة، ففي كلمة «مبتهجاتٌ» مثلاً، تقع النّبرة الرّئيسة في الكلمة على المقطع قبل الأخير، ولكن يمكن التلاعب بالعلاقات النبريّة والتوقيتية وحدة صوّتي المقطع الأوّل والثاني لإبراز النبرة التّوكيديّة في جزء من العبارة(33).

وللتّعرف على دور الإيقاع في الشعر العربي لنتفحّص الأبيات التالية من قصيدة الشاعر أبو القاسم الشابي المشهورة.

إذا الشّعب يوما أراد الحياة

فلا بدّ أنء يستجيب القدرْ

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

فعول/ فعولن/ فعولن/ فعو

ب - - /ب-- /ب-- /ب-

ب-- /ب-- /ب-- /ب-

ولا بدّ لليّل أنْ ينجلي

ولا بدّ للقيّد أنْ ينكسرْ

لابدّ للقارئ من أنْ يشعر وهو ينطق بأبيات القصيدة بإيقاع نبراتها وكأنّ الكلمات لحن تسير الجنود على إيقاعاته. ولو نظرنا إلى تقطيع البيت الأوّل الموجود تحت السطر لوجدنا أنّ وحدة الإيقاع المنتظمة في تكرارها هي التفعيلة «فعول» أيّ البحر المتقارب، وحسب ما ذكر سابقاً في تعريف الإيقاع ، فإنّ الوحدة الإيقاعيّة «التفعيلة» تتكوّن من حدثيْن إيقاعيّين- قويّ وضعيف نسبيّاً- فهل الصّفة المميّزة للقوّة هي النبر؟ للإجابة على هذا السّؤال لننظر إلى تقطيع البيت حسب قواعد النّبر في اللغة العربيّة، والمقطع الذي تحته خط يشير إلى النّبرة الأقوى حسب تلك القواعد:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بدّ أنْ يستجيب القدر

ولوْ أشرنا للمقطع المنبور (الذي يتّصف بالشّدّة والطول غالبا) بالرّمز «ق» والمقطع الأضعف بالرّمز «ض» لوجدنا أنّ توالي المقاطع في البيت السابق يكون على النّحو التالي:

ق ض- ق ض- ق ض- ض ق ض- ق ض

ض ق – ق ض – ق ض – ض ق ض– ق ض

ومن السهل ملاحظة أنّ المقاطع القويّة والضّعيفة هنا تتوالى بانتظام تقريباً (هناك خروج على ذلك أحياناً، ولكنّه تجاوز مقبول في حدود معيّنة كما ذكر في النّظريّة المعرفيّة للإيقاع). وهذا يفسّر أنّ الإيقاع في بحر المتقارب فيه نبر قويّ مما يجعله منسجماً مع الحالة العاطفيّة الثائرة. وهذا لا يعني أنّ الإيقاع في هذا البيت يعتمد كليّاً على انتظام النبر، ولكن من الواضح أنّه أحد مكوّنات الإيقاع المهمّة.

وهناك فرضيّة أخرى يمكن أنْ تفسّر الإيقاع النّبري في الشّعر التقليدي، وهو أنّنا لا نتعامل مع الكلمات التي يتكوّن منها البيت الشعري، وإنّما نتعامل مع البيت الشعري كقطع أو مجموعات صوتيّة من المقاطع التي تشكّل الوحدة الإيقاعيّة، ونطبّق عليها نظام التنبير. فالبيت السابق حسب هذه الفرضيّة ممثّل في الوحدات الإيقاعيّة (التّفاعيل) التالية:

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

وإذا عاملنا هذه التفاعيل ككلمات، وطبقنا عليها نظام التنبير في اللغة العربيّة، فستكون المقاطع المنبورة وغير المنبورة على النّحو التالي:

ض ق ض / ض ق ض/ ض ق ض/ ق ض

ض ق ض/ض ق ض/ ض ق ض/ ق ض

وقد يكون هذا أقرب إلى الصّواب، فنحن حين نتغنّى بالشعر نعتمد التفاعيل، وقد يكون جزء من الكلمة في تفعيلة، والجزء الآخر في تفعيلة أخرى، وتكون قراءتنا للبيت على النّحو التالي، نابرين المقطع القوي، مع وقف قصير في نهاية التّفعيلة أيّ تكون قراءتنا للبيت على النّحو التالي مقارنة بالقراءة اعتماداً على نظام التنبير في الكلام العادي أي أنْ تكون النّبرة على المقطع قبل الأخير، على اعتبار أنّ «فعولن» كلمة متعددة المقاطع (أكثر من مقطعين) والمقطع قبل الأخير طويل، ولذلك هو الذي يحمل النبرة الرئيسة.

ويمكن أن نلاحظ ممّا أشارت إليه بعض النّظريّات الحديثة أنّ الإيقاع ليس فقط وحدات صوتيّة متتالية متماثلة في أزمانها، وإنّما له مكوّنات أخرى من أهمّها النبر وإيقاع النماذج اللغوية والأفكار. وبشكل عام يمكن القول أنّ الإيقاع هو كلّ ما يخلق في نفس المتلقي من توتّر وارتخاء نتيجة التوالي المنتظم لأحداث معيّنة سواء كانت أحداثاً صوّتيّة أو لغويّة أو دلاليّة. أو ليس الأيقاع بمفهومه العام توالي أحداث معيّنة بطريقة منتظمة!

المراجع:

1- الإيقاع:

..pedia.org/wiki%D%8A%7D%84%9D%8A%5D98%A%D%82%9D%8A%7D%8B9.12.4.2011.

2- Judson Jerome، The Poet>s handbook. Cincinnati، Ohio، 1992، pp. 33 -25.

3- Reuven Tsur، Poetic Rhythm:structure and performance.

www.tau.ac.il/~tsurxx/Synopsis.html.pp.5-1

4- غزاري درع الطائي. الشعر بوصفه وحدات نغميّة

http:www.mafhoum.com/press252/9C32.htm.pp 3-1.

5- Chris Golston & Tomas Riad. The Phonology of Classical Arabic.

Department of Linguistics. California State University. Pp. 3-1

6- اسحق موسى و فايز الغول. العروض السهل. الجزء الثاني. ط2. مكتبة الأندلس، القدس 1954، ص. 135.

7- المرجع رقم 4، ص.3.

8- Kristen Gattian et. al. The Universal Grammar of Music.

www.texttec.com/music.htm.

10-How to Read Music.

www.piano-lessons-central.com/music-notation/how

-to-read-music.

11- English Phonetics and Phonology. Peter Roach.Cambridge, 2000, pp. 182 -134 .

12-Cara Batema. Difference Between Rhythm & Meter.

www.ehow.com/about-7219764difference-between-rhythm-meter.html

13- المرجع السابق.

14-المرجع رقم 3، ص. 4

15- نزار عودة اللبدي. القصيدة المعاصرة والقصيدة التقليديّة.

www.samarnet.net/vb/showthread.phpt?=8545

16- Roger Lass. Phonology: an Introduction to Basic Concepts. Cambridge University Press.1984. p.138

17-Ellen Broselow et.al.Syllable Weight: convergence of phonology and phonetics. State University of New York. 2009. pp.61-57

18-Alan Prince. Metrical Forms. In Paul Kiparsky et. al. eds. Phonetics & Phonology. V.1 Rhythm and Meter.1989.pp.79-68.

19-Russell G. Schuh. Metrics of Arabic And Hausa Poetry. 27th Annual Conference on African Linguistics. University of Florida. March 31.1996-29. p.2-1.

20- المرجع رقم 2، ص. 57-60.

21- المرجع رقم 18، ص ص 72-73.

22-Reuven Tsur. Poetic Convention Fossils.

www.eng/niv.edu/ojs/index.phb/style/article/vieufile/ 1277ص ص. 4

23- المرجع السابق، ص. 5.

24- المرجع السابق ص. 6

25- Rhythm in Poetry: Rhythmic Analysis

http://wwww.textetc.com/traditional/rhythm.html

26- المرجع السابق ص.7

27 - المرجع السابق ص. 7

28- Linking Meter and Meaning.www.linkagenet.com/metre.htm. p. 2-1.ص ص3

29- المرجع السابق، ص 4-6

30- محمّد أبو علي. خواطر في علم العروض. مجلّة الفكر العربي. العدد26، مارس 1982، ص .128

31- نفس المرجع السابق، ص. 130

32- المرجع رقم 11، ص. 94

33- المرجع رقم 2، ص. 41

إبداعات:

- إكليل من ورد الكلام - شعر
- أجيال - شعر
- ريح لا تحفل بالجغرافيا - شعر
- حروفٌ من كتاب المعنى - شعر
- حبر النار/ أوراق السيدة - شعر
- مراهقة حلم - قصة
- فقدان - قصة
- الرسام - قصة
- قشور الصبر - قصة
- الجذر التربيعي - قصة

إكليل من ورد الكلام..

علي البتيري



إسكتش للفنان عماد مدانات

• إلى روح الشاعر حبيب الزيودي.

هكذا يرحلُ الشاعرُ المتدثرُ بالبرقِ والغيم

والأغنياتْ..

دون إذنٍ من العشق والحلم والأمنيات

لا يلوّح عند الوداع بأوراقهِ

لا يُقبّلُ خدَّ القصيدةِ في حرفهِ

عند باب الرَّحيلْ

مُسْرِعٌ في ارتداء البياضِ،

وفي العَدْوِ نحو غيابٍ طويلٍ

طويلْ،

إلى أين تتركُنا يا حبيبُ

وفي البال أغنيةٌ لا تتمُّ،

وفي القلب أمنيةٌ تترعْرَعُ،

مُشتاقةٌ لربيع الكتابةْ

إلى أين تمضي بلا لفتةٍ للوراءِ

وتنسى دموعاً تبلّلُ لحنَ الرّبابة

هو الموتُ يأتي

يُباغتُنا بنعاس الكلام على كتفِ الأغنية

هو الموت يُغلق باب الحياة علينا

لتُصبحَ أعمارُنا أُحجيَة

هو الموتُ يدخل حجرة نوم القصيدَةِ،

يوقظها من سُباتٍ عميق

ويقبض روح المغني بلا مُهلَةٍ

يا صديق..

هكذا يخلدُ الشعراء المحبّونَ للصّمْتِ

عند حضور الغيابْ..

على آخر السَّطر من حلم أشعارهم

يُغلقون الكتابْ

ويمضون عَنّا إلى عالمٍ غامضٍ

إن سألناهُ عن سِرّه لا يُجيبْ

مرورٌ على الجسر هذي الحياة

فمن ضفةٍ

للولادات ظمأى

إلى ضفَّة للممات

راحلٌ زائلٌ كل من يعبرُ الجسْرَ

لَيْسَ سوى حفنةٍ من صدى الذكريات

ويبقى على الجسْر وجهُ الإله

فنم يا حبيبُ كما تشتهي

توضأ بدمع الأحبّة عند الوداعِ

وهيّئ لسجادة الشعر أصفى دعاءٍ

وأنقى صلاة..

هكذا يرحل الشاعر المتخم القلبِ

بالعشقِ للوردِ والقمحِ والدالية

يميلُ على نصف أغنيةٍ لم تتمَّ،

ويغفو بكل هدوءٍ أنيق

وفي البالِ مطلع أغنية ثانية

تعانق فيها القصيدةَ لحناً جميلاً

يَسيلُ كما الماءِ يهمى

على ربوةٍ عالية..

فيرتعشُ الشجرُ المنتهدُ

من نشوةٍ في الجذور

كما عهدته أغاني الوطنْ

وتجودُ الطيور بترنيمةٍ

أزهرت في شفاه الزَّمن

*　*　*

هكذا يا صديقي مضيت

بلا فرصةٍ للوداع الأخير

وفي غفلةٍ من عيون الجبال التي

همتَ في عشقها

رحت تختلس البعدَ عنها

وفي الروح رائحةٌ لتراب السفوح

إلى أين تذهب؟ أين تروح؟

وهذي الجبال السهول الحقولُ التي

بايعتك أميناً على سرِّ روعتها

لم تزل تصطفيكَ لتتويج عزّتها

بورود القصائد والأغنياتِ

لم تزَلْ في مَراياكَ تُبدي عُلُواً لهاماتها عربيَّ الصفات

تغيبُ وفي بالها منك شعرٌ جميلْ

أراها بكل الجهات تردّدُ

تقسم أنّ الذي غابَ ما غاب عنها

فإنَّ له في اخضرار الغصون

وفي همسات الزهور ربيعُ الحديثِ

النديَّ المُقفّى..

وشهدُ الحضورِ المُصَفّى

فرغم غبار المسافرِ في الدّربِ

رغم جموح حصان الرّحيلْ..

ورغمَ وضوح الصّهيلْ

يُحدّثُ قلبُ البلاد التي عانقتكَ

وعانقتها عن إطارٍ من الوردِ

بات يحفُّ بصورةِ فارس عشقٍ

أصيلْ.

يُؤكد أن الذي لم يزل ممعناً في الذّهاب

حاضرٌ في الغياب.

أجيـــال

أحمد الكواملة

(1) الولد...!!

الولد الأسمر

جننه المريول الأخضر...!!

نزع العقل

و وسط الشارع

بالقدمين ًقفاهً

ومضى يتبعُ في شبقٍ

يتبعُ أنثاهْ

والانثى تمعن في الغيَّ

ويتبعها

فاذا أعياه الريحُ ارتدَّتْ

مذغتهُ وتَلَفتْ

فوق الشارعِ

وقعَ خطاهْ..!!

* * * * *

(2) البنت...!!

البنتُ "التلثغ"

بالحرف الأول

من سفر العشاقْ

تتعلم ان تلقي بالطُعم

إلى سمكِ الشهوةِ

وتهيء للصيدِ الاطباقْ

البنتُ الغِرَةُ

تصحوْ

والسمكُ يغادرُ سَهوتها

يمسحُ فمهُ

من خمرِ انوثتها الدفاقْ..!!

* * * * *

◄ شاعر أردني.

(3) السيدة..!!

السيدةُ البيضاءُ

يسيلُ حليبُ انوثتها

يبذر حَبَّ التبانةِ

في طرقاتِ العشقِ

فيتبعها نملُ الشهواتِ

والأنثى البيضاءُ

بلون الليل

تجرُّ خيوطَ حبائلها

وتعرفُ أن النملَ

يحثُّ خطاهُ

معصوبَ القلبِ

إلى منفاهُ..!!



(4) الشايب...!!

جفت انهار حدائقهِ

واحترفتْ

في شجر الأنثى عيناهُ

والأنثى

تتبعُ

نايَ الوعل الهادرْ

والشايبُ

يتبعها في صمتٍ كاسرْ

علَّ الوعلَ يموتُ

ولا يبقى

في الكونِ سواهُ..!!



إسكتش للفنان عماد مدانات

ريح لا تحفل بالجغرافيا

جلال برجس

وأنت تُريح رأسَكَ على خدّ الوسادة

رَطّب ضجيجَ يومِك بالماء

ورتبه بالأغنيات:

اترك غبارَ الحرب عند الباب

هناك على مشجب تستخدمه عند الرحيل

لكي لا تصابَ الأمنياتُ بضيق في التنفس

فيختنقَ الأمل.

قل للحبيبة، التي أودعت أسرارَها في الكلمات

قليلاً من الكلام

واختمه بما يُجازُ لك من المَجاز

ليس لشيء

فقط لتترك مساحة من التأمل بينكما، يملؤها السؤال.

ليس هناك حقيقة

غير أن الريح لا تحفل بالجغرافيا.

وأنت تُعدّ بَدَنَكَ لموته اليوميّ

فكَّ وثاق حزنكّ، وشيعه للفراغ

فثمّة أحزان تموت وهي نائمةٌ

وثمةٌ فرح يولد واقفاً في المَنَام

* * *

إنْسَ النّهارات القديمةَ

نهارٌ واحد يكفي

ها هي الشمس غاضبةٌ، تشدّ شَعرَها،

عريانة من الغيم،

وعريانة حتى من السّحاب.

نهارٌ واحد، أيها النحيل كغصن بلا ماء، يكفي

خذ نايَك اللائذ في صدرك واهبط الشارع،

أي شارع في المدينة يرى غربتَك وامْشِ

امْشِ إلى حيث لايتبُعك شيء سوى جوح نايِكَ

وهو يدرج كحمَام جائع على درج في الغمام

* * *

شاعر أردني.

الظهيرة التي كان لنا أن نكون عمرها مستلقين في سرير الظل:

نقشّر برتقال الأمنيات القديمة

تبدو الآن ظهيرة فارغة

إلا من شمس تدقُ عامودَها في الشارع الذابل

الشارعُ الذي يمرّ كدلفٍ قرب نافذة ستارتُها

ساكنةُ كالغياب

* * *

ليس في النّهار: نهارٌ يحررني من ظلمة الساعة

الساعة التي تمهّر الكون بالاسود

وهي تمدّ لسانها ذاكلة:

تك

تك

تك

ليس في النّهار: نهارٌ يذيب الكأسَ المتجمدَ في يديّ

لأقصم ظهرَ العطش

ليس في النّهار: نهارٌ يبلّ ريقَ أولئك الذين دهنوا جدران الحارة بالهتاف

لا نهار، في النهار

ما يحدث هو لعبة نووية ميدانها الذرّة.



إسكتش للفنان عماد مدانات

حروفٌ من كتاب المعنى

محمد ياسين

-1-

ما بي .. ؟
إذا ما اشتدَّ عصفٌ
أو أصاب القلبَ برقٌ من بروق العمرِ
أوغلُ في تعاريج المدى
تلك الرَّغائبُ في دمي تعدو
وأتبعُ ظلَّها .. حتى حدود الغيبِ
حتى ما تبقَّى من أريجٍ شاع من أنفاسها
ما بي .. ؟
كأنِّي نصفُ شيءٍ ما ..
يفتِّشُ في زحام العمرِ عن نصفٍ
لشيءٍ كانَ ضيفَهُ
كأنَّ الليلَ مربوطٌ بنصف الأرضِ
والإصباحُ مرتدٌّ على أعقابهِ
في نصفها الثاني







اسكتش للفنان عماد مدانات

شاعر أردني

-2-

أيا نصفَ الفؤادِ ..

ونصفَ روحي

يا سُدىً في نصفِ عمرٍ فرَّ مني

يا بيانَ القولِ..

يا كلماتُ

يا لغتي التي وقفت على نصفِ القصيدةِ

يا صُورَ

إنّي أرى في الأُفُقِ عاصفةً

ستُقلتُها فجاجُ المستحيلِ

كأنّها ستُعيدُ ترتيبَ الكواكبِ في مجرّتنا

وترسمُ في فضاءِ الحلمِ بارقةً

إلى المعنى

-3-

أيا معنىً يرفُّ على مكامنِ الأسرارِ

يفتحُ للنّدى باباً

يقوّضُ وهمَ أزمانٍ

على أجداثِ من عبروا مساحاتِ الصّدى

كنتَ البدايةَ ناصعاً

في أوّلِ الأسماءِ بكراً في تراتيل الضّياءِ

ترقُّ بُشرى في كلام الأنبياءِ

تفيضُ حباً في دم الشّهداءِ

مجداً خالدا

-4-

من مقلتَي حسناءَ حين تُطلُّ

تغمرني حنيناً أيُّها المعنى

فأُنصِتُ للضياءِ بداخلي يحدو

ويهتفُ باسمها

في لحظةٍ تجتازُ خطَّ النّارِ

تقرأُ سرَّها بي ..

ثمَّ تكتبُني بها

هو سرّيَ الأبديُّ

بوحٌ صامتٌ يسري شفيفاً بيننا

عبِقاً بزهرِ اللوزِ في دمنا

نقيّاً صافياً .. ورعاً تقيّاً صادقاً

وجِلاً خفيّاً ليّناً .. أنِفاً عليّاً سامقاً

يُغضي حياءً كلّما مسَّتهُ كفُّ الجّهرِ

أو سقطت على شُرفات غَفلتنا حروفٌ منه

تُنبىءُ عن حدائق من أغاني

عن سماءٍ غادرت أقمارها كيما تفتّش عن ضياء

-5-

يا سيِّدَ الإبهارِ والإيلاجِ

تدركُكَ الفراشةُ في خلايا الضّوءِ

والأرواحُ حين تهيمُ

تُنبىءُ في حواشي العمرِ عن أسماء لم تُقرأْ

وعن ألوانَ لم تُرسَمْ

تصور لي مدائنَ من عبيرِ

في حدائقِها أمانيَّ التي أرجأتَها

يا ما وراء الشّعر من نثرٍ

وما بعد الخروجِ من المتاهةِ من ولوجٍ

للمساحات التي بالحب مع خفق الحنينِ أضأتَها

-6-

لا ضير أن أردَ المجازَ

لكي أُخبّىءَ بعض ما بي من جنونٍ وارتيابْ

لا ضيرَ أن أجتازَ عمراً

قُدَّ من نَصَبٍ وأمضي مستردّاً

ما تبقّى في الغيابْ

لا ضير أن أهذي

وتجنحُ بي طيورُ الليلِ

تجنحُ بي إلى أقصى يسار الأرضِ والأعرافِ

للجّهةِ التي ما جاسها وجلٌ

ولا خُطّت بيومٍ في كتابْ

فهناكَ يهتَزُّ التُرابْ

يربو على إيقاعِ أُغنيتي

هناكَ ترفُّ من حولي صباحاتُ الحبيبةِ

والتّباشيرُ التي كانت مؤجّلةً

يرِفُّ القلبُ...

يغدو في فضاءِ القلبِ بوصلةً

لما قد فاتَ من أمسٍ يَبابْ

وهناكَ يتّضحُ السّرابْ

حبر النار / أوراق السيدة

عصام ترشحاني



إسكتش للفنان عماد مدانات

1- ما قبل السديم

منذ غمامةٍ لم تتكون

ورمت ظِلّكَ بالرذاذ.. أعرفكَ

ومنذ سرابٍ لم يتورط

بعد بالوهْمِ..

أصابكَ تيهي

هل أُقرأُ ما سال من الشعلة؟

لن أكونَ الهسيسَ

فعندما انهمرتُ

قبل الثلج الأول

تشكّلَ البياضُ

وعندما سَقَطَ بياضي

بين يديكَ

وفي عينيكَ

وحلمكَ

شاعر فلسطيني

تَكَنّى السواد

لستَ وردةً.. ولانيزكاً

لستَ سحابةً.. ولا خرافة..

أنتَ ما قبل السد يم.. تماماً

وفي برهة التّجلي..

ورغم جنون القراءةِ ،

لم أعرفك بعد

فلماذا غامضٌ أنتَ

كالوَهْلةِ التي

تسبقُ الخَلْقَ؟

ولماذا كُلّما الغيمةُ

تسترقَ تأويلي

ينتصبُ ياسمينُكَ

ولا يهدأ قلبي؟

أَ لأنكَ مشيمة النّبضِ

أم لأنكَ ارتطام الفصول؟

سؤال الجاهل كالعالم

بحجمِ الإمساكِ بالغيبِ

وبالمياهِ الجارية.. تحت الظلال..

2- الحلم المتهدم

الوردةُ الأخيرةُ

الوردة التي

وقفتْ على كأس نافذتكَ

في زمان ما

ومكانٍ مهجور

وكانت قد رَمقتني

بالحب والحيرة ..

الوردةُ التي فيكَ

قبل الغروب الأخير

أشارتْ عليَّ بالاقتراب

لم أكن مُؤهّلةً

للزواج باللحظة

ولا.. باستدارتكَ المذهلةً..

كنت فقط ،

أَسقُطُ قبل قلبي..

وأغيبُ في الحلم المتهدّمْ..

3- الزهرة المحرمة

كثيراً أراكَ

عند لوعة الشمس الثانية

كالحديقةِ ..

في الحديقةِ ..

تَبحثُ.. وَظِلّكَ،

عن مقعدٍ لا يُرى..

كثيراً أراك،

أمام ركن التراتيل ..

أَعرفُ مَنْ تنتظر

وأتمنى أن تُبصرقصيدتي

لماذا؟.. عندما أراكَ،

تُؤوّلُ حبكَ،

لا يحطُّ نورسكَ،

على لغتي

لهفتي في الذهابِ ..

كثيراً.. ما أمسكتْ بي

خِفتُ أنْ.. لا أَليقَ بالموت

فأنتَ كالزهرة المحرمة..

بقنديلكَ اصطدتَ فراشة الأبد..

طوبى لها..

واحِدَتُكَ التي كَظِللكَ

ولعنةُ السماء على اللواتي

يُزيفْنَ نارَكَ..

ووقتكَ..

وطيوري..

4- الجملة الأخيرة

منذ متى

والعتمة تلتهب في المسافة

منذ متى

والشتاء يحرق المكان؟

سأُواجهُ المبهمَ

الذي فاجأني أرضاً

ونام على

جملتي الأخيرة

سأُواجههُ اليومَ

بعد أن

رأتكَ يدي وتبلّلتْ بالشمس..

5- ماء القطيعة

هناكَ.. حيث نفترق..

والماء يُجرّدني من أغصاني

كنتَ..

تتسلق النعاسَ

وتمحو.. ما يكتبني

هناكَ.. حيث جثة العطرِ..

تسحبني

من متاهتي..

كنتَ بطيوركَ...

مستلقياً على قصيدتي

لم أُطارد لهاثكَ..

بل تركتُ المساءَ

من جهة الظلّ..

يبحث عن أطرافي...

هل أحرق حشائش الهواء...

بين أجنحتي..؟

أنفاسكَ..

بين كفَّيَّ،

وحيرتي

بلا فراشاتٍ

تُخفي رجفتها

كنتُ...

أتكسَّرُ لذةً

وأسمع رنيني...

يرفُّ فوق النهر...

أما زلتَ...

تُخبّئُ غيابك في امتلائي..؟

سأرسم بالقطيعةِ حضوركَ..

وأنسى... هناك...

حيث الحُمّى

لا تغادر المكانَ،

بعيداً...

سأنسى هناكَ

تفاصيل جسدي

* * *

أيها الغامضُ

كإيقاع الشعوذة..

الواقفُ على أعلى الوحشة..

والمستريب أبداً بالدهشة ..

إنّ تأويلك لهبوبي

مطرٌ.. شكّاك..

وفتنةٌ..

لا منتهى

لخصوبة يبابها...

قصـــة :

مراهقة حلم

سمية الألفي

أنا مازلت شابة، لكني لم أكن أشعر بحيويتي، للأسف أشعر بأحاسيس امرأة عجوز، تنظر إلى صورها عندما كانت شابة، قد تكون هذه اللحظة التي يتوجب عليّ فيها أن أعطي وصفاً لنفسي، أووووه، ليست هذه لحظة التنظيرات الفلسفية، لم أستطع منع نفسي من النظر إلى جسدي، ليس من قبيل الاستعراض، بل ربما، أعدت اكتشاف شيء ما يجدد الوعي بداخلي، إن فكرة كوني أنافض نفسي، سرعان ما تتملكني حد الهذيان،

: كيف أمتلك هذا القدر من الهلوسة؟!

يا لها من فكرة عظيمة أن أرى خيوط الشمس تجسدني بعيداً عن خطوط الموضة، عارية تماماً،

أصبحت الآن قريبة من نفسي!! أواجهها سائلة إياها عما تبحث؟!

. لا أدري ربما تعاستي لأني وحيدة،

. ملاحظة سخيفة لا يؤمن بها أيّ منا،

. أوه صدقيني أنا وحيدة،

. بل أنت لست مخلصة، لا تحترمي صداقاتك من الجنسين،



. كف عن هذا أنا لا أعشق؛ لأكون خائنة،

. نعم، بله تعشقين ذاتك، تشعرين بالنشوة من تقلبهم على جمرات الشوق، لممارسة الحب معك،

. أنا لا أنافض معك قضيّة تتعلّق بأحاسيسنا الجنسية،

. بل أتفحص بعمق كل الأخطاء التي ترتكبينها،

. من منا لا يرتكب أخطاء، قد حاولت أن أكون أنا، لم

◄ قاصة مصرية.

أستطع، ربما أردت فعل شيء، لم أستطع غير أني أفعل عكسه تماماً.

. أتذكرين كم يحبك؟!

. الكلام غير الأفعال، أشعر بمرارة تمزق أحشائي، لقد شعرت بخيوط الشمس كسياج يخنقني.

أنا تعبة مرهقة، هل أنا حقا قاسية!! خائنة؟!!

ما هذا الإحساس؟! لا أدري كنهه، ماذا أصابني؟!

لا بد أنها تعي حقيقة الأمر.

سرت مبتعدة نحو تلك الغرفة التي تجمعنا، فقد كان نائما كرجل كهل، لا شيء يظهر منه، سوى ذراعه التي يحتضن بها الوسادة، وصوت شخيره المزعج يفتت أعصابي، خلعت كل ملابسي، وضعتها على كرسي بالحجرة، اتجهت نحو السرير، كان جسدي يتقد نشوة، وكان زفير أنفاسه يزيد نيران الرغبة، أبله بليد بارد، لا يشعر أني بجواره، نهضت بهدوء، الظلام لا يجعلني أرى شيئاً، كان ظلاماً مختنقاً، ليس ثمة وميض، لبست الروب من على الكرسي، على أطراف أصابعي سرت نحو غرفة الصالون التحتية، طرقت الباب بصوت خافت، توجس خيفة، قلت بصوت هامس: إنه أنا أريد مفتاح السيارة،

تيقن أني أنا، فتح الباب بخجل، رحت أنظر إلي عضلاته المفتولة، وصدره العاري الذي يتوهج احمراراً،

بينما هو بسرعة تفرس فيما يدور بداخلي، تظاهر أنه يدس يده تحت الوسادة،

ثم أستطرد قائلاً: ابحثي معي، ربما أكون مازلت مغمضاً،

. يا لك من ماكر، إنه يشعرني بأنه لا يراني جيداً،

اقتربت من الأريكة، ومددت يدي تحت الوسادة، تشابكت الأيدي، بلهفة خارت فيها قوانا، حطّ عليّ كعصفر جائع، أتقن ممارسة الحب، تشظى بجنون نحو إظهار رجولته، شعرتُ بأني أنثى شابة،

لأول مرة أشعر بحيوية تسري بجسدي، أسرعت في صعود الدرج، كأني أطير، اتجهت نحو غرفتي، خلعت الروب، صرت أتحسس لأضعه على الكرسي، اصطدمت بشيء، لا أدري ما هو؟ لقد أحدث صوتاً مفزعاً، صرخت، بلهفة أضاء الأنوار، نهض لإحضار كوب من الماء، عاد مسرعاً احتضنني وهو يسقيني شربة ماء،

. لابد أنه كابوس فظيع، أف لا بأس عليك،

. يا له من كابوس مرعب، أني لا أزال امرأة محترمة!!

قصـــة:

فـقـــدان

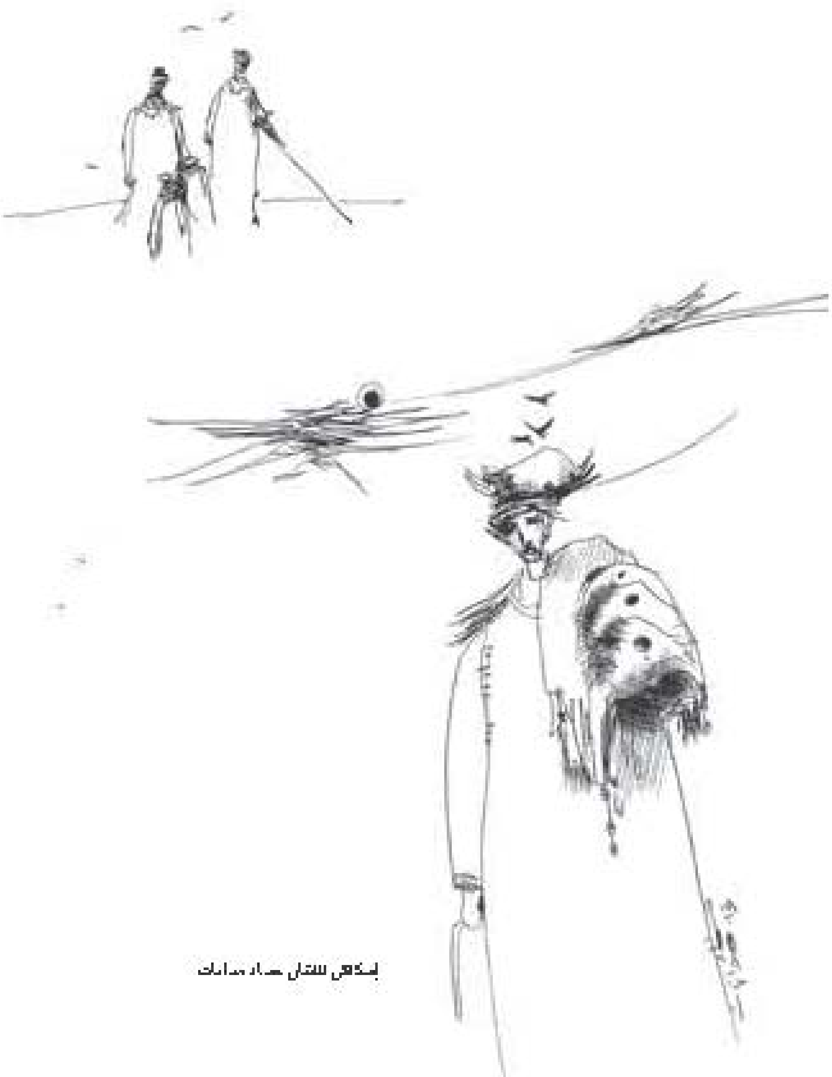
عمر ضمرة

أعمل كاتباً في قسم شؤون الموظفين في إحدى الدوائر الحكومية، ورغم كرهي للعمل في البداية، إلا أنني لم أجد مناصاً من التكيف، إذ كانت أيامي متشابهة وشديدة الكآبة على نفسي الطامحة نحو شيء أفضل.

رغم حرصي على الدقة في عملي، وانجاز كافة الأمور دون الوقوع في الأخطاء، إلا أن الأخطاء كانت تحدث، وخاصة ما يتعلق بالإجازات، كانت الدائرة التي أعمل بها، تصرف للموظفين علاوة إضافية تبلغ ثلاثين بالمئة من راتب الموظف، وكنت أزود قسم المحاسبة في نهاية كل شهر بعدد أيام الإجازات لكل موظف، ليتم خصم هذه الأيام من العلاوة.

كانت تقع الأخطاء في كل شهر، بالرغم من لومي المتكرر لذاتي، التي لم ينفع معها أيضاً توبيخ مدير الدائرة لي أكثر من مرة، إذ كنت أزود قسم المحاسبة بأسماء موظفين لم يحصلوا على أية إجازة خلال الشهر، وأحياناً أخرى كنت أضاعف عدد أيام الإجازة لموظف ما خلال الشهر، ولم أكن أعلم لماذا تقع الأخطاء!

كنت ألجأ لتهدئة الموظف الذي احتسبت عليه إجازة، وأطمئنه بأنني في الأشهر القادمة سوف لن أحتسب عليه أية



إسكتش للفنان عماد مدانات

قاص أردني.

اجازة، حتى لو أخذ فعلياً إجازة، كنوع من تعويضه لما لحقه من خصم نسبة العلاوة، وتأتي الأشهر القادمة مع أخطاء جديدة، وأظل أعد الموظفين بأنني سأعوضهم في الأشهر القادمة.

في أحد الأيام دخل زميلي هشام إلى المكتب، وعلامات الغضب بادية على صفحة وجهه الوسيم. تبين لاحقاً أنني احتسبت عليه خمسة أيام إجازة بدل الثلاثة التي أخذها الشهر الماضي، اعتذرت له بشدة، وقلت له: سأعوضك في الأشهر القادمة.

قال: أنسيت أني منقول إلى دائرة أخرى الأسبوع المقبل؟!

حينئذ اعتذرت مرة أخرى منه، ومددت يدي إلى جيبي لتعويضه من مالي الخاص، إلا أنه أوقفني بيده قائلاً: عيب يا رجل، عيب... ولا يهمك.

كالعادة لم أعلم كيف احتسبت عليه خمسة أيام بالرغم من أن إجازته كانت ثلاثة فقط. خرجت من الدائرة وكآبتي تثقل خطواتي، التي بدت كخطوات شخص ثمل، من فرط تعاستي وبؤسي، حاولت أن أتمشى في الأسواق، رغم تعبي الواضح. ذهبت إلى أحد المقاهي في وسط البلد، خطر في بالي أن أكتب إجازة لمدة شهر للذهاب إلى إحدى الدول المجاورة، إلا أنني طردت الفكرة، وقفلت عائداً إلى البيت، حاملاً زجاجة ويسكي وبضعة أرغفة من الخبز.

وضعت المفتاح في الباب، بدا العالم مظلماً، إلا أنني استنشقت تعاستي حتى الثمالة... أدرت المفتاح ودخلت.... وضعت الويسكي والخبز في الصالة، وأضأت البيت.

بدا لي أني نسيت شيئاً ما، وشرعت في البحث داخل الصالة أولاً، ثم الغرفة الأولى، وتلتها الأخرى، لم تخفت درجة قلقي ولا كآبتي، تلبسني هاجس الفقد والضياع، دخلت إلى المطبخ، ثم الحمام.

كنت أشبه بالمجنون الذي يبحث عن شيء لا يعرفه، ومع ذلك استمرت حركتي وبحثي الهستيري... تعبت أخيراً من التنقل من غرفة لأخرى، ومن المطبخ إلى الحمام، حاولت العودة إلى الخارج، إلا أن قدمي لم تعد بهما قدرة على حملي إلى العالم الخارجي.

أشعلت التلفاز في الصالة، وجلست على أحد المقاعد.

كانت هناك فتاة ذات شعر أسود غزير، وقوام فارع ومتناسق، وكانت لها غمازتين، تتمايلان مع جسدها الراقص الفاتن... أخرجت زجاجة الويسكي، وشرعت بالشرب، حيث انجلى تعبي عن حقيقة وحيدة أمامي، وهي أنني بلغت الخمسين من العمر، ولم ألمس شعر امرأة قط.

قصــة:

قشور الصبر

صفيه البكري

البرد لعين... كذكرياته

الضيق يثقل على صدره...

مذعوراً... يجلس بين أشيائه القديمة، ينظر إلى الصور المعلقة على جدار حائطه... مرآة صغيرة داخل ساعة حائط تواجهه، تعكس ملامحه...

ها هي التجاعيد تغزوني دون رحمة...

بات كجرح متعفن، فاضت على ضفتيه قيوح قديمة، غرفته تعمها الفوضى، ألوان متناثرة في كل مكان، كؤوس فارغة فيها آثار قهوة، أعقاب سجائر، أزاح بيديه ستارة النافذة التي غطتها الأغبرة، فأحالت لونها الحقيقي إلى لون أثير عنده دائماً.

كتب متهرئة الأوراق تكدست في زاوية الغرفة، وتحت المقاعد... كانت ألوان اللوحات التي أزاحها من مكانها قاتمة، يغلب على ألوانها السواد.

حاول نفض ما عشعش من غبار على ما تناثر من جواربه الملقاة على أرض الغرفة، حتى الجورب الذي ارتداه كان يلائم



إسكتش للفنان عماد مدانات

كاتبة أردنية.

ألوان ما سيعمل من لوحات، ليعرضها على الزبون... أحد حذاءيه لم يعد مكانه، يذكر أن وضعه تحت مقعد يجاور مقعده الذي أجلس ألوانه على راحته..

رائحة الفراغ تكدست في طلائع غرفته، صمت قصير أطبق على تفكيره... لعله لأراحه قليلاً من عناء الحزن الذي ما يزال يقبع على صدره، فيتحول إلى أنشودة تصدح على شفاه الأطفال أمثال طفلته التي تكبر تحت شمس بلاد بعيدة عنه...

الدقائق تمر ثقيلة... الطعام يفقد برودته ونكهته، الساعة تقترب من نهاية الوقت الذي حدده لخروجه، وتسليم لوحاته، أضحت الريح العاتية تعبث بتماسك كتل الغيم، تطارد أجزاءها المفككة، مانحة الشمس بعض الفرص لتهريب أشعتها إلى الأرض التواقة إلى الدفء... حمل لوحاته ثم خرج محكماً إغلاق بابه الحديدي.

ماء المطر تسرب إلى جسمه، عبر ملابسه التي تشبعت به ليلامس جلده، تاركاً لتلك القطرات فرصة التزحلق على لوحاته دون اكتراث... صدمت قدمه قطعة زجاج، احتضنها بيديه، توقف فجأة، عاد مسرعاً إلى منزله، تاركاً لوحاته على حافة الرصيف، مخبأ لبعض القطط التي أكرهها... الغيوم السود ما تزال تكتسح أديم السماء كلياً منذرة بمطر غزير لن يكف عن السقوط لأيام عديدة... غضبه المتراكم تحت قشور الصبر يتفجر بقسوة يريد العودة... العودة... نفض أشياءه في حقيبته، لم ينس جوربه المفضل حتى فرشاته المتهرئة التي جلبت له حظاً في ذلك اليوم لم ينسها.

فتح نافذة الغرفة لخروج عطر ما، لم تكن قطرات الماء التي بها ملابسه قد جفت حينما انهال على قدميه زجاج النافذة، متذكراً تلك اللوحات التي تراكمت من تحته، حاول لإزاحة ما استطاع رغم ما انتابه من إنهاك.

لم ينتبه للصورة الصغيرة التي سقطت من جيب بنطاله... حاول إغلاق النافذة بإحدى لوحاته المبللة، تناول الصورة من أرض الغرفة مسحها من اللون الدخيل عليها، احتضنها وبكى، لم يدرك وقتها هل اللون الذي اكتسحها هو أحد ألوانه، أو هو دماء قدميه؟

الجورب الذي فضّله دائماً... لم يكن ليبعد عن قدميه شظايا النافذة حينما كان يبكي بحسر لم يعهده.

قصـــة:

الجذر التربيعي

فؤاد القسوس

كان من عادته، كلما عاد من جامعته في العطلة الصيفية أن يزور أستاذه الذي علمه الرياضيات في المدرسة، ويجالسه بعض الوقت في مقهاه المفضل.

كان لدى الأستاذ رأي فيه وفي اجتهاده أبعد ما يكون عن الحقيقة، وتكوّن هذا الرأي بعد حادثة، رتبها مع زملائه العابثين، لم يكن يدرك آنذاك أبعادها وتأثيرها عليه هو نفسه وعلى أستاذه.. ولم يكن القصد فيها سوى إضحاك الطلاب الآخرين، وإظهار مقدرته على الهزء من أستاذه، وأن بإمكانه عمل ما لا يستطيعه الآخرون من أبناء صفه.

كان الأستاذ لا يتمالك نفسه بعد تلك الحادثة، أن يقول له كلما دخل غرفة الصف:

– أمثالك لن يفلحوا.. لماذا لا تترك مقعدك إلى من يملك رأساً أنظف من رأسك.

ويقول أحياناً جاداً:

– خذها نصيحة صادقة، واكسب الوقت ولا تضيعه على مقاعد الدراسة. ويقول أحياناً:

– كنت أظنك من اللامعين الأذكياء.. كنت واهماً ولا أدري كيف خدعت بك.. أنت لا تستحق أن تكون طالباً في هذه المدرسة.

كان يضحك مع الضاحكين من زملائه لإجهاض الأهانة ويحيلها إلى مزاح ويطبعها بطابع السخرية والهزل، فيقول:

– سترى يا أستاذ.. وإن غداً لناظره قريب. فيقول الأستاذ حانقاً:

– اسمعوا.. فيلسوف حتى في اللغة العربية.

* * *



◄ ناص وروائي أردني

ومضت سنوات بعد تلك «الحادثة»، ودخل الجامعة في بلد شقيق إذ لم تكن الدراسة بعد المرحلة الثانوية متيسرة في بلده.

وعاد في أول عطلة صيفية وهو في شوق لرؤية أستاذه صاحب القلب الكبير الذي لا يحمل حقداً أو ضغينة.. على الرغم أن تلك « لحادثة» قد اوجعته وآلمته كثيراً.

ذهب إليه في مقهاه، وعندما وقعت عينا الأستاذ عليه بادره قائلاً:

- جئت من جامعتك أليس كذلك.. ولكن نظري لا يخيب ولا أظنك قد نجحت. فقال ضاحكاً:

- لقد نجحت بإمتياز. فرد الأستاذ:

- وأية جامعة هذه التي تنجح فيها أمثالك.. أقول لك لن تفلح فوفر تكاليف الدراسة.

وشربا القهوة.. وتحدثا طويلاً متجنبين ذكر «الحادثة» التي أساءت إلى الاثنين معاً.

* * *

ومضت سنة جامعية أُخرى.. وعاد إلى بلده في العطلة الصيفية، وصادف أستاذه.. وبعد كلمات الترحيب والمجاملة بادره الأستاذ قائلاً:

- إذا أخبرتني أنك قد نجحت فسأجدد إيماني بعصر العجائب. فرد بحماس:

- نجحت والحمد لله.. وكنت من الأوائل. فرد الأستاذ:

- حقاً إنها أعجوبة، ولكنها لن تتكرر، ثم تركه ومضى ذاهلاً وهو يردد.. إنه كاذب بلا ريب.

* * *

وبعد مرور سنة ثالثة.. تعمد أن يزور أستاذه في مقهاه، وقد أصبح ركناً من أركانه بعد إحالته على التقاعد.. فرآه مستغرقاً في قراءته صحيفة.. وفاجأه بقوله:

- لقد نجحت هذه السنة أيضاً فما رأيك يا أستاذ؟ فرد عليه:

- إنه عامل الصدفة.. الصدفة فقط، وإمكانية تكرار رقم واحد بين ألف رقم في دولاب الحظ يخضع لقانون لا يمكنك إدراكه.. وأطمئنك أن هذه هي آخر مرة تفاجئني فيها بخبر كهذا.

وجلس بجانب الأستاذ وشربا القهوة وتحدثا طويلاً، وفجأة قال الأستاذ متسائلاً:

- أنت لا تعرف الجذر التربيعي للرقم تسعة، وتدرس الهندسة كما علمت، وتنجح ثلاث مرات متواليات.. هذا أمر لا يصدق.

* * *

أما قصة الجذر التربيعي فتعود إلى أيام المدرسة، كان كلما تذكرها ابتسم نادماً ومشفقاً، ويتساءل دائماً.. لماذا فعلت ذلك؟.. ويجيب نفسه.. لا أدري.

فقد حدث أن دخل مفتش الرياضيات إلى غرفة الصف وسأل الأستاذ عن طالب متفوق فأشار إليه، سأله المفتش بعض الأسئلة فتظاهر بالجهل.. أعطاه مسألة حسابية بسيطة فأخطأ متعمداً. ثم سأله المفتش.

- ما هو الجذر التربيعي للرقم تسعة. فأجاب وهو يتظاهر بالتفكير.

- خمسة....

نظر المفتش إلى الأستاذ المذهول، وقال:

- إذا كان هذا من أحسن طلابك فمن هو أسوأهم؟

* * *

وقيل يومئذٍ إن ترفيع الأستاذ قد تأخر، وإنه حُرم من علاوة، وقيل إنه سيحال إلى التقاعد، وشوهد أكثر من مرة شارد الفكر يكلّم نفسه.

وقيل أيضاً إنه مرض أسبوعاً، ولزم الفراش، وعندما جاء الطبيب لفحصه، سأله الأستاذ:

- ما هو الجذر التربيعي للرقم تسعة؟

فوجئ الطبيب، وقال ضاحكاً:

- جئت لفحصك لا لتفحصني. فقال الأستاذ جاداً:

- إن لم تجب.. فلا أريدك ولا أريد فحصك.

* * *

ونال شهادته الجامعية، وعاد إلى بلده.

وكانت أول خاطرة ألحتّ عليه أن يزور أستاذه، ويمازحه، ويقول صادقاً:

- لولاك يا أستاذي العزيز لما أصبحت مهندساً.

ذهب إليه في مقهاه.. نظر إلى المكان الذي اعتاد الجلوس فيه، فرأى شابين قد احتلا طاولته يلعبان الورق. نظر بين رواد المقهى فلم يجده.. سأل نادلاً عنه.. فبدت الدهشة على وجه النادل، وقال:

- لا أدري أنا جديد في هذا المقهى.

سأل نادلاً آخر.. فنظر إليه النادل حائراً، وقال:

تقصد الأستاذ... فقال نعم. قال النادل، وهو يتأمله بتفكير عميق:

- لم نره منذ شهر، ولكنه قد يأتي في أيه لحظة. وأسرع النادل إلى صاحب المقهى يهمس في أذنه.. فلحق به، وسأل صاحب المقهى السؤال نفسه، فقال:

- أتريد الحقيقة أيها السيد.. لقد أعطاك عمره.

- مات!!!

شعر كأنّ خنجراً حاداً قد غرس في قلبه. ورأى صاحب المقهى مقدار تأثره فلحق به قبل أن يبلغ الباب، وشد على يده، وهو يقول معزياً:

- البقية في حياتك.. رحمه الله.

* * *

توجه إلى بائع زهور.. اشترى باقة، وعاون البائع في ترتيبها، وسار على قدميه إلى المقبرة البعيدة، وسأل الحارس عن القبر، فأشار إليه.

ورأى على القبر زهوراً قد ذبلت تماماً، فقال لنفسه:

- ربما وضعها طالب أساء إليه أيضاً.

وضع الزهور برفق.. وسالت دمعتان.. سقطت واحدة على يده، وهو يرتب الزهور.. وبللت الأُخرى التراب.

* * *

قصائد من الشعر التركي*

ترجمها عن التركية: عبد الكريم أبو ريشة

الصيف المنقضي / gesmis yaz

للشاعر التركي الكبير يحيى كمال بياتلي(1)

كان صيفاً كالحلم.. أنت أَبْدَعْته مما تشتهي وتحبُّ

كلّ لحظة من لحظاته.. كلُّ لَونٍ من زهيِّ ألوانِه.. كلُّ بيتِ شِعْرٍ فيه.. بالسعادة ينطق

إذ الحدائق بصوتك الجميل مُفْعَمةٌ ما تزال.

وفي يومٍ ما.. إذا ما اشتقت إلى ذكرى بعيدة من ذلك الصيف

انظر إلى الماء في الخليج متموّجاً

وعندئذٍ، سترى في أعماق المياه إحدى الليالي الخاليات ما برحت تتألق

وسترى الشَّفَقَ، وناضرَ الورود، وخيالك كأبهى ما يكون

وذلك الحلم ماثلاً في مكانه لما يزل.

غربة / gurbet

للشاعر التركي فاروق نافذ جاملي بل(2)

Faruk nafiz gamlibel

I

إنَّه عصفور في الربيع عرفته

كان يطيرُ فوقَ حديقتي وقد تفتَّحت براعمها

وفي المساء، بصوت مرتعش يغرّدُ

كان جلياً أنه عن هذا الإقليم غريبٌ

لا أحد يدري من أي أرضٍ جاء

كان عصفوراً طويلَ الرداء، لامعَ الريش.. وفي صوته شَجَنُ المستوحش الآبد.

عندما تخلدُ القرية إلى السكينة وتتلاشى أصداء الحياة

وفي نقطة مظلّلة قريبة من الشَّفق

يأخذ بالتغريد بصوتٍ ممزَّقٍ.. بينما الأشواقُ تخنقه.

وكلما مضى بعيداً في غنائه تدفَّقت الحسرات التي حملها هذا الطائر المترحل من قارةٍ مجهولةٍ.. من رأس مرتفعاتٍ عاليةٍ.. عبر صحارٍ شاسعة تفصله عن موطنه.

ناشراً بتغريداته لوعاتٍ جديدةً بها أكتوي.. فأغدو كمن يتدحرجُ على منحدرات جبالٍ شاهقة.

وفي كل يوم

كنا نقترب قليلاً من بعض

فأنا شاعر

وهو شاعر.

* شاعر أردني.

عندما فتحتُ النّافذة ذات يوم كان الأفق ستارةً ناشفة.. والأرض قد ابيضّت بينما الطرق بلا حركةٍ.. إنها الثلوج قد كسَت كل شيء.

نظرتُ إلى حيث كان ذاك العصفور يحلق باكياً، فرأيتُ كرةً صغيرةً هامدةً من الريش. إنها ذلك العصفور.

II

يا ذات العينين اللتين بالبنفسجي موشّحتان

وبلهب النيران مشتعلة..

المتخطّرَة الوحيدة في دروب أمسياتي..

كم سنة ستنقضي.. حزينة هكذا دون أي خَبَر؟

أنتِ كالبحيرة الوادعة في أطراف «مرمرة»

وأنا كمن ألقي به في أصقاع بلاد قصيّة.

أنتِ بعيدة عني.. وأنا ممتلئٌ إليكِ بالجوى والحنين.

إذ غدت روحي كأرض الموتى. كلُّ من جاءَها يبكي.. كلُّ من مَرَّ بها يبكي.

كل شيءٍ في هذه الربوع غريبٌ عني.

وكل شخصٍ ككلّ شيء.

الجداول التي تجري بصمت.. الأشجار الذابلة.. الورود الصفراء..

الألسنة الحبيسة في الأفواه المثلّمة والقلوب.. وحتى البَشَرُ

لم يعودوا أقربَ إليَّ من ذلك العصفور الذي قضى في حديقتي..

من ذلك العصفور الدفين بلا كفن في حديقتي.

كل إنسان غريب عني في هذا المكان

حيث لا يجد فيه الأحبّةُ أثراً للمحبوبين

وملتقى لا يُسْمَعُ فيه صدى تلامس كؤوس الأحبَّة

لا أثر.. لا أثر.

III

حيالي طيفُ خيالُكِ أُناجيه وأنشد:

أيُّ قربانٍ أقدمه لتلك العاصفة الجائرة؟

وكما العصافير.. فإنَّ شجني بك اليوم شديد الاضطراب.

فالشمس في قلبي.. والحب.. والأمل.. والبهجة..

وكل ما يمكن أن يكون.

حيالي طيف خيالك أُناجيه وأنشد:

إذا ما ذكرتني هذه الشفاهُ في يومٍ من الأيام..

يا إلهي.. أية شفاه هذه!!

وردةٌ أصابها الشرر فالتهبت

إذا ما ذرفت دموعها هذه العيون من أجلي..

فلتعلم أنه لا جدوى من ذلك

ولتعلم تلك الشفاه وتلك العيون أنّك لست من يسبب لي الأذى

فقوسُ الفراق قد أفلت سهمه ليخترق قلبي في هذه الغربة القاتلة.

مُتْعَبٌ في عزلته يلوذ بالصمت

مُتْعَبٌ في عزلته دفنته الآلام

ماتَ.. قبل أن يموت.

عيناك/ gozlerin

للشاعر التركي رضا توفيق(3)

Riza tevfik

عيناك

أتبحثان عن أملٍ خفيٍ في روحي؟

عيناكِ هاتان اللتان تغوصان بنظراتهما في عَيْنَيّ

تسألاني عن أُحجيةٍ لم تخطر لي ببال

عيناك تجذباني إلى عوالم من الخيال

نظراتك تخترق قلبي كما السَّهم المراش

تَسْكُبُ أحزان الليالي الممزوجة بالشجن

تتجمَّعُ كظلماتِ ليلٍ مُنْصَبَّةٌ في أعماقي لتستقر عيناكِ هناك.

في حضورك تذوب ذاتي في بعض الأحيان. أشكُّ بقدرتي على الخروج من هذا الطور.

فعيناك أصبحتا صاحبة القرار.

في غَمّازتيك يا حياتي تظهر كل أسرار السحر

وتنشر في العالم ألوان الربيع البنفسجي الغامق الذي سَرَقَتْهُ عيناك.

ألا إن جميعَ هذه الأشياء سِحْرٌ بلا أدنى شك.

فنظراتك تجعل ذهني مُشَوَّشاً

تحدثاني عن أساطير بلاد العشق... عيناك هاتان اللتان

لا تؤمنان بالحب.

---

* ترجمت هذه النصوص لأول مرة من التركية من كتاب «دفتر الشعر» (Siir Defteri. Bulus Yayinevi. Ankara، 1961)

يعتبر الشاعر يحيى كمال بياتلي / yahya kemal beyatli (1884/12/2 – 1958/11/1) من أكبر الشعراء الأتراك في القرن العشرين وكذلك على مرّ العصور الماضية.

بدأ بكتابة الشعر منذ صباه المبكر، ونشر بواكير شعره باسم «محمد أغا» وهو اسمه الحقيقي. كما استخدم اسم «أغا كمال» و «سليمان سادي» وتغيّر اسمه إلى يحيى كمال بياتلي في عهد كمال أتاتورك بموجب قانون إعطاء اسم للعائلة. ولم يكن هذا معمولاً به قبل ذلك. أنهى دراسته الثانوية في استانبول ثمّ ذهب إلى باريس حيث درس اللغة الفرنسية ثمّ التحق بفرع العلاقات الخارجية بكلية العلوم السياسية وتخرج منها. وكانت إقامته في فرنسا لمدة 9 سنوات حيث كان له نشاط فكري مشهود. وقد تأثر بشكل كبير بالمؤرخ ألبيرت سوريل Sorel Albert . وكان لاطلاعه على الأدب الفرنسي بصورة معمقة أثره الواضح في صوره وموسيقاه الشعرية.

ولدى عودته إلى تركيا درَّس التاريخ التركي وتاريخ الغرب في المدارس الثانوية وكذلك في الجامعة. كما عمل بعد ذلك في السلك الدبلوماسي سفيراً للجمهورية التركية في بولندا (1926)، وإسبانيا (1929)، والبرتغال (1931)، وباكستان (1946). كما انتخب عضواً في البرلمان التركي أكثر من مرة.

منح اسم الشاعر لعدد من المؤسسات الثقافية الهامة في عدد من المدن التركية وخاصة في استانبول وأنقرة.

(2) Faruk Nafiz Gamlibel شاعر تركي مهم عاش بين 1898 و1973. كان إلى ذلك مؤلفاً مسرحياً وروائياً وسياسياً. ولد في اسطنبول ودرس فيها، ودخل كلية الطب، ولكنه تركها ليلتحق بالعمل الصحفي في جريدة Ati.

(3)Riza Tevfik Bulukbashi شخصية تركية متعددة الجوانب؛ فقد كان شاعراً وفيلسوفاً وسياسياً وأستاذاً جامعياً في جامعة اسطنبول، وكان إلى هذا متمكناً من عدد من اللغات، وناشطاً ضد الأتاتوركية، حيث عاش في المنفى عشرين عاماً إلى حين موت أتاتورك عام 1943، ذلك أنه كان من بين قائمة ال 150 شخصية غير مرغوب فيها في تركيا بسبب أنه واحد من أربعة وقعوا معاهدة سيفر الفاشلة عام 1920. تنقل في منفاه بين الولايات المتحدة الأمريكية، وقبرص والحجاز والأردن ولبنان. ولد عام 1869 في مدينة مصطفى باشا (التي تدعى اليوم سفينغراد) في بلغاريا، ودرس في تركيا وتخرج من مدرسة الطب في اسطنبول. وبسبب نشاطه السياسي دخل السجن عدة مرات، وانتسب إلى حزب الاتحاد والترقي، وكان نائباً عن أدرنة في البرلمان العثماني الذي أعيد تأسيسه عام 1908. وبعد أن انفصل عن الحزب عام 1913، هاجمه بشدة لانقلابه على استبداد عبد الحميد الثاني، ووقوع تركيا تحت استبداده كحزب وحيد. وبعد سقوط الاتحاد والترقي عين وزيراً للتربية عدة مرات. وظل في التعليم الجامعي – بعد عودته من المنفى – حتى وفاته عام 1949. له ديوان واحد طُبِعَ في نيقوسيا، وعدد من المقالات الفلسفية، وترجمة لأشعار عمر الخيام من الفارسية إلى التركية، ومذكرات.

قصائد مترجمة للشاعرة الكندية تانيا لانغليه

ترجمها عن الإنجليزية: د. سعيد الخواجة

أن يحدث ذلك لرجل من هنا
أن يتم ذلك لرجل الشارع
القط السمين يجلس على ركبتي
وفي الظهيرة وبضوء خافت
كينيدي يتنفس الصعداء
بعض الأغصان تندفع بين ضلوعه
ماذا أعطي المطر؟
الرئتين الشاحبتين
يغويني التعب
هذه الفكرة عن السعال
لا تحتملها إلا صفحة
لم يتم وضعه في البحر
لم يتم وضعه في البحر
وكثير من التعب في صوته
الأوتار الصوتية وحدها

الذاكرة ممزقة
ومن دون وصفة طبية أو بروتوكول
فتحت نافذتي على الجانبين
أجمع الشعر الميت...
فراشي فتيات توفين في البحر
من فوضى كينيدي وفوضاي
لاختبار الزمن الذي نعيه
زعزعة استقرار الأحياء
كنت اتدفق ومن ثم توقفت هناك
وبالكاد غرقت
مقيدة بذاتي
أنتظر صوت خافت من الماء في الرئتين
الهدوء... لن يكون لديك ما تقوله
ها هي لحظاتي ترتمي عليك
مع حركات الدمية

مترجم أردني.

لم يبعث إلي أحد من الأموات

أي رسالة صوتية مسجلة..

كينيدي يعرف ما أعنيه

كينيدي فقط هو الذي يعرف!!

إلا إذا كان كينيدي

عندما أستعيد مشهد الموت

يأكل العشب ويتساءل أحياناً

فوق كتفي

ويبحث عن سفن ضالة

كينيدي فكرة سوداء عن البحر

الفوضى تعتمد على زجاجها

في الأول من تموز

في الساعة الثامنة والعشرين

أنشغل بإزالة بيت

الدمية عن وجه والدي

كم من الحيوانات سيعض هذي الدمية

لدي شيء من التوحد في صوتي

خوفي لن ينقذني

لدي ثوب جميل لم أظهر به أبدا

صنع من أصغر الزجاجات

الملقاة في البحر

عندما أحكم العالم

سأجعله جميلاً

أكثر مما تظنون!!

---

* تانيا لانغليه: شاعرة كندية ولدت في مونتريال عام 1979، وحصلت على شهادة الأدب، والكتابة الإبداعية عن جامعة كيوبيك بمونتريال كندا، وقد شارك بالعديد من ورشات الكتابة بمهرجان أصوات من أمريكا ومهرجان الأنهار الثلاثة الشعري، وقد نشرت العديد من الأعمال الأدبية. حصلت على جائزة ايميل نيلغان عام 2000 عن أول ديوان صدر لها واسمه «اثنا عشر قرداً بقميص إنسان «وقد لقيت ترحيب النقاد وبالإجماع أما ديوانها الثاني «الضياء ينهض مثل قطط»، فقد اعتمدت فيه على ملاحظات غير مكتملة للشاعر الفرنسي مالارميه من «ضريح أناتول» أصدرته عام2004 أما في ديوان «كينيدي يعرف عن ماذا أتكلم» والذي صدر عام 2008، فيغلب عليه موضوع الموت، وهو موضوع منتشر بالقصيدة الحديثة إذ ترسم تانيا لانغليه روح العصر الذي تعيشه: فهي متمردة كما في قصيدتها «الفوضى تعتمد على زجاجها» وهنا تشير إلى عبارة بيت الدمية البلاستيكي وحتى الزجاجي والمكشوف كما تشير إلى مسرحية بيت الدمية الشهيرة لهنريك ابسن عندما تتمرد الزوجة وتخرج من منزلها وتصفق الباب خلفها وهنا تعود لانغليه إلى وجه والدها واستعادته لسلطته كأب، ونهايتها أمام بيت الدمية. وكذلك، فهي تشعر بدفء التراب عندما تشير إلى أعشاب قبرها وقطّها، ولكن روحها تتعالى على الجراح وتحلق بعيداً حين تختم بالقصيدة الأخيرة:

«خوفي لن لا يكون منقذي... لدي ثوب جميل لم أظهر به أبداً... صنع من أصغر الزجاجات المرمية على شاطيء البحر.. عندما أحكم العالم سأجعله جميلا»».

حصلت تانيا على جائزة إذاعة كندا للشعر للعامين 2003 وعام 2007، كما حصلت على جائزة جوزيف شتوفر للشعر عام 2005، وجائزة جاكلين ديري موشون عام 2001.

في معظم قصائد لانغليه، يلاحظ القارئ سيطرة طابع الانتظار، والذي يأتي بعدة أشكال منها: الوحدة كما هو الحال في قصيدة «ماذا أعطي المطر؟» وفي هذه العبارة تشعرنا الشاعرة بالخوف من البرد والوحدة عندما تتحدث عن للسعال والرئتين الشاحبتين.

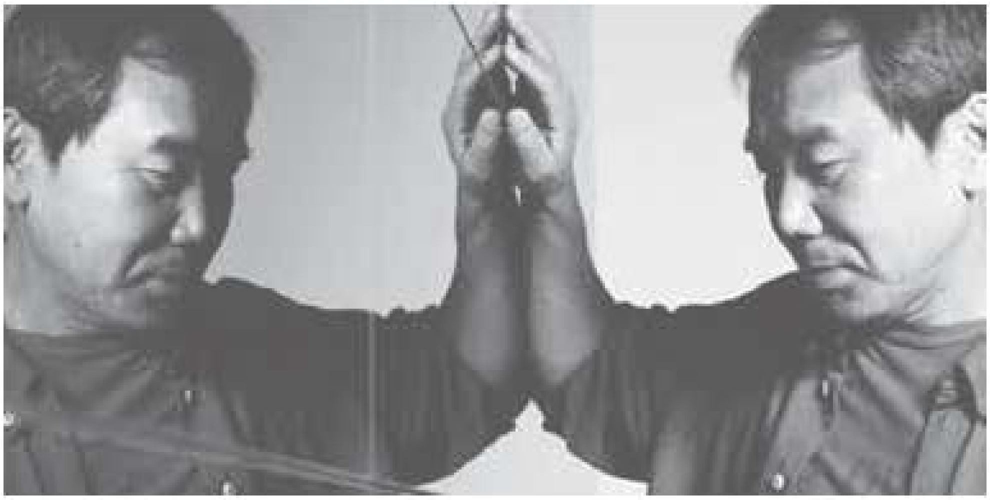
وتختزل لانغليه في قصائدها روح إنسانية متدفقة حيث دفء كلماتها وصدق تعبيرها.

وهذه القصائد المترجمة من ديوان «كينيدي يعرف عن ماذا أتكلم».

حوار مع الروائي الياباني هاروكي موراكامي

الكتابة تتطلب جرعة قوية من الطاقة الذهنية والجسدية

ترجمها عن الإنجليزية : سعيد بوكرامي



ليس هاروكي موراكامي اليوم أهم روائي استثاري في العالم بل أصبح أكثر شعبية نظرا لعدد مبيعات رواياته في جميع أنحاء العالم والتي وصلت إلى عشرات الملايين من النسخ، هو اليوم المرشح الأبرز لنيل جائزة نوبل للأدب، فاسمه يتردد في ردهات الأكاديمية السويدية بقوة.

ولد موراكامي سنة 1949 بكيوتو العاصمة القديمة لليابان في عائلة من الطبقة الوسطى، والده مدرس للأدب الياباني، عندما بلغ من العمر عامين انتقلت الأسرة إلى مدينة كوبي المنفتحة بوابة على البحر، كان لهذا الفضاء الزخم بالثقافات الأجنبية خاصة مع البحارة الأمريكيين تأثير كبير على موراكامي بحيث أنه تعرف على الأدب والموسيقى والأفلام السينمائية، الروايات، وموسيقى الجاز مبكراً.

يسافر هاروكي كثيراً ويكتب بسرعة مذهلة، تقريباً كل أربع سنوات يصدر رواية ضخمة: «عشاق سبوتنيك» أو «الغابة النرويجية» أو «كافكا على الشاطئ» أو آخر أعماله: «1Q84» التي صدرت في ثلاثة أجزاء..

يشكل هذا الروائي الياباني لغزاً لعشاق الأدب ومعشر الكتاب في جميع أنحاء العالم، بطريقة اشتغاله وحياته وحركة الإعلام المصاحبة له، فهو نموذج للإعجاب والامتعاض من طرف الكثيرين عبر العالم.

باحث ومترجم مغربي



في هذا الحوار الطويل والعميق الذي أجراه الروائي الأمريكي الشاب جون راي1 نكتشف وجوها أخرى للروائي الياباني هاروكي موراكامي.

انتهيت للتو من قراءة مجموعتك القصصية «بعد الزلزال» ووجدتها مهمة لأنكم مزجتم بحرية تجمع بين التاريخ والواقع على طريقة روايتكم «الغابة النرويجية». تنقل بالمقارنة بـ «اسمع غناء الريح» أو «وقائع الطائر ذي النابض» ألا ترون أن هناك فروقا جذرية بين هذه الأساليب الروائية؟

أعتقد أن أسلوبي في الكتابة قريب من السوريالية لا أحب كثيراً الأسلوب الواقعي. لكن في الغابة النرويجية قررت أن أكتب رواية واقعية مائة في المائة. كنت في حاجة إلى هذه التجربة.

هل فكرتم في هذا الكتاب كتجربة للكتابة أم أنه كانت لديكم حكاية معينة بدت لكم أكثر واقعية؟

كان بإمكاني أن أصبح كاتبا مشهوراً جداً لو أنني واصلت كتابة الرواية السوريالية. لكنني رغبت أن أصل إلى أكبر جمهور، إذن اضطررت أن أبرهن أنه بمقدوري أن أكتب كتاباً واقعياً، لهذا كتبت هذا الكتاب. كان بيست سيلر، لم أكن أتوقع هذه النتيجة.

كان إذن اختياراً استراتيجياً.



هذا صحيح. الغابة النرويجية سهلة القراءة والفهم. كثيرون أحبوا هذا الكتاب. وهذا سيدفعهم للاهتمام بكتبي الأخرى.

إذن. فالقراء اليابانيون هم مثل القراء الأمريكيين؟ يريدون قصة سهلة.

عند صدور كتابي: كافكا على الشاطئ، بيع منه 300 ألف نسخة، وكان في مجلدين. أنا بدوري اندهشت من هذا العدد. هذا الأمر ليس عادياً. كانت القصة معقدة كثيراً ومواصلة قراءتها صعبة، لكن أسلوبي ونثري قراءته سهلة، يحتوي على حس فكاهي ومأساوي. هناك نوع من التوازن السحري بين العاملين. وربما هذا سبب آخر لنجاحي. غير أني أكتب رواية كل ثلاث أو أربع سنوات والناس تنتظرها. وهذا مدهش. حاورت ذات مرة جون إرفين، فقال لي أن قراءة كتاب جيد

يخلق شبكة رئيسية، فما أن ينتهوا منه حتى يبدؤون في انتظار القادم.

تريد أن تحول قراءك إلى مدمنين؟

هذا ما قاله جون إرفين.

هذان العاملان: البساطة وسهولة التتبع السردي، مع إثارة عجيبة، هل عن وعي هذا الاختيار؟

لا، ليس هذا هو الحال. عندما أبدأ الكتابة، لا أضع مخططاً مسبقاً. انتظر فقط الحكاية أن تأتي. لا أختار نوع الحكاية أو ما سيحدث. انتظر فقط. «الغابة النرويجية» شيء مختلف لأنني قررت الكتابة بأسلوب واقعي. لكن في العمق، فأنا لا أستطيع الاختيار.

لكن هل تفكرون أن اختيار الطريقة الصعبة أم السهلة؟ هل تختارون فعلاً إحداها؟

تحضرني بعض الصور وأربط الواحدة تلو الأخرى. هذا هو خط الرواية. ثم أبدأ في تفسير خط الحكاية للقارئ. يجب أن تكون طيباً وأنت تفسر أمراً. وإذا فكرت أن هذا جيد. أعلم أن هذا ادعاء كبير: ما أفعله هو كتابة كلمات بسيطة واستعارات جيدة ورموز مناسبة، ثم أشرح بعناية ووضوح.

وهل تجري الأمور بتلقائية؟

لست ذكياً ولا متكبراً أنا كالأشخاص الذين يقرؤون كتبي. كنت أملك ناد للجاز وكنت أصنع كوكتيلاً وسندوتشات. لم أكن أرغب أن أصير كاتباً. الكتابة هدية من السماوات. لهذا أعتقد أنه من واجبي أن أكون متواضعاً.

متى بدأت الكتابة؟ وهل كان الأمر مفاجأة بالنسبة لك؟

عندما كنت في سن التاسعة والعشرين، نعم، كانت مفاجأة. لكني تعودت عليها.

منذ اليوم من الكتابة، وفوراً أحسست بالارتياح؟

بدأت الكتابة على مائدة المطبخ بعد منتصف الليل. استغرق الأمر عشرة شهور. أرسلته لناشر، وتلقيت جائزة. كان الأمر كحلم وتفاجأت مما حدث، لكن بعد مدة فكرت أي نعم لقد حصل وأصبحت كاتباً، لم لا؟ المسألة في منتهى البساطة.

كيف تعاملت زوجتك مع قرارك أن تصبح كاتباً؟

لم تقل شيئاً، وعندما أخبرتها اندهشت، وأحست بشيء من الإحراج.

لم أحست بالحرج، هل فكرت أنك لن تكون كذلك؟

كي تصبح كاتباً هو بالنسبة لها نوع من الاستبصار.

من هم نماذجك في الكتابة؟ من هو الكاتب الياباني الذي تأثرت به؟

لم أقرأ لكتاب يابانيين كثيرين في صباي أو حتى خلال مراهقتي. كنت أريد أن أهرب من هذه الثقافة. كنت أظن أنها مضجرة ولا يمكن التخلص منها.

ألم يكن والدك أستاذا للأدب الياباني؟

ليست هناك علاقة بين الأب والابن، بشكل مباشر، أنا كان توجهي مختلفاً فقد توجهت نحو الأدب الغربي: موسيقى الجاز، وديستيوفسكي وكافكا وريموند شندلر.كان عالمي خيالياً. كان بإمكاني أن أذهب إذا أردت إلى سان بطرسبورغ أو غرب هوليود. إنها قوة الرواية. يمكنك أن تذهب حيثما تشاء. الآن أصبح سهل أن تسافر إلى الولايات المتحدة لكن في الستينيات كان شبه مستحيل الذهاب. لهذا كنت أقرأ وأسمع الموسيقى ويهما كنت أستطيع السفر. حالة ذهنية شبيهة بالحلم.

ومن قادك، في لحظة من اللحظات، نحو الكتابة؟

كنت في التاسعة والعشرين حينما بدأت كتابة رواية فجأة. أردت أن أكتب شيئاً لكنني لم أعرف كيف. لا أعرف كيف أكتب باليابانية، لم أقرأ بعد أعمال الكتاب اليابانيين، فاستعرت الأسلوب والبناء من الكتب الأمريكية والغربية. ونتيجة لذلك ابتكرت أسلوبي الخاص. كانت إذن هذه هي البداية.

نشر كتابك الأول ونلت عنه جائزة وواصلت مشوارك، هل بدأت تتواصل مع كتاب آخرين؟

لا ، مطلقاً.

لم تتعرف على أصدقاء من الكتاب خلال تلك المرحلة؟

لا أحد.

مع الأيام هل صادفت أحداً أصبح صديقاً أو زميلاً؟

لا مطلقاً.

أليس لديك أصدقاء من الكتاب إلى يومنا هذا؟

لا، لا أظن ذلك.

أليس لديك صديق تطلعه على أعمالك أو ما أنت بصدد إنجازه؟

أبداً.

ماذا قالت زوجك؟

حسناً، أطلعتها على المخطوطة الأولى، لكنها تؤكد أنها لم تطلع عليها، وأظن أنها لم يصدر عنها أي رأي.

ألم تنبهر بعملك؟

لا ، كانت الصيغة الأولى وكان الأمر مرعباً، فأعدت الكتابة تلو الكتابة.

الآن، عندما تبدأ كتابة عمل جديد، هل تكون متلهفة لمعرفة ما تكتب؟

إنها قارئي الأول، كلما كتبت كتابا. أعتمد عليها. إنها أصبحت شريكاً لي في العمل. كما سكوت فيتجيرالد، كانت زيلدا قارئه الأول.

إذن لم تشعر في أي وقت من أوقات مسارك أنك تنتمي إلى معشر الكتاب؟

أنا شخص وحيد، لا أحب الجماعات، المدارس والأوساط الأدبية. في برينستون دعيت للطعام في أحد محلات الوجبات السريعة وكانت معنا جويس كارول أوات وتوني موريسون وكنت مرعوباً فلم أستطع تناول أي شيء. كانت أيضاً ماري موريس وهي امرأة طيبة جداً، كانت في مثل سني تقريباً، لنقل أصبحنا صديقين. لكن في اليابان لا صديق لي، وأفضل أن أحتفظ بعزلتي.

كتبت جزءاً مهماً من وقائع الطائر ذي النابض في الولايات المتحدة. هل أثر المكان بوضوح في صيرورة كتابتك أو على الكتاب نفسه؟

خلال الأربع سنوات التي كتبت فيها وقائع الطائر ذي النابض كنت أعيش في الولايات المتحدة كغريب. مع أن الغربة كانت تلاحقني دائماً كظلي وجعلتها أيضاً بطل روايتي. هذا هو رأيي حول الرواية. ولو أني كتبتها في اليابان لجاء الكتاب مختلفاً. الغربة التي أحسها في الولايات المتحدة مختلفة عن غربتي في اليابان. كان من الطبيعي وبشكل مباشر أن أكتشف ذاتي في الولايات المتحدة. كانت صيرورة كتابة هذه الرواية موازياً لنوع من الوقوف عارياً.

هل هناك كتاب في اليابان الآن يعجبونك؟

نعم، من بينهم: ريو موراكامي. بنانا يوشيموتو. أحب

بعض كتبهم، لكني لا أصدر رأياً ولا نقداً، لا رغبة لي أن أتورط في هذا الأمر.

لم لا؟

أعتقد أن عملي يكمن في ملاحظة الأشخاص والعالم وليس الحكم عليهم. أتمنى دائماً أن أتموقع بعيد عن إصدار الأحكام. أريد أن أجعل الأمور مفتوحة على كل الاحتمالات في العالم.

لنعد إلى كتبك المفضلة: يمكن القول بصراحة أن القصص البوليسية الأمريكية هي مصادرك النفيسة. لم الاهتمام بهذا النوع الأدبي؟

في مرحلة الثانوي وقعت في حب الروايات البوليسية. كنت أعيش في كوبي وهي مدينة بحرية مفتوحة على الأجانب. وكان البحارة يبيعون «كتب الجيب» لمكتبات الكتب المستعملة. كنت فقيراً. ومع ذلك كنت أستطيع شراء «كتب الجيب» بثمن زهيد. تعلمت القراءة باللغة الانجليزية بواسطة هذه الكتب، وكان هذا الأمر مثيراً جداً.

ما هو الكتاب الإنجليزي الأول الذي قرأته؟

«الاسم هو آرتشر» لروس ماكدونالد. تعلمت أشياء كثيرة من كتبه. كنت عندما أبدأ قراءته لا أستطيع التوقف. وفي نفس الفترة قرأت تولستوي وديوستيوفسكي كتبهما مثيرة، طويلة لكنني لا أستطيع التوقف عن قراءتها. بالنسبة لي أحببت دستيوفسكي وريموند شاندلر أيضاً. لكن أمنيتي أن أكتب متخيلا أضع فيه دستيوفسكي وريموند شاندلر معا في كتاب واحد. هذا هو هدفي.

في أي سن قرأت كافكا؟

قرأته في عمر الخامسة عشرة. قرأت» القلعة». كان كتاباً عظيماً، وكذلك «المحاكمة».

هذا مثير للاهتمام. ها تان الروايتان مثيرتان ومشوقتان لكنهما لا تقدمان حلولاً. هذا يعني أن رواياتك أيضاً لها نفس الطابع. مثلاً في رواية «وقائع الطائر ذي النابض» تتمنع عن تقديم حلول القارئ. هل هذا ناتج عن تأثيرما لكافكا على طريقة كتابتك؟

ليس وحده، طبعاً قرأت ريموند شاندلر. كتبه لا تقدم إجابات ولا استنتاجات. يمكنه أن يذكر من قتل لكن هذا لا أهمية له بالنسبة لي. هناك فصل يلتقط فيه هوارد هاوكس صورة «النائم الكبير». لم يستطع هواكس أن يفهم أنه قتل السائق. فطلب من شاندلر، فأجابه شاندلر: هذا لا يعنيني البتة! الشيء نفسه بالنسبة لي. الاستنتاج في الرواية لا يعني شيئاً. كنت أفضل في الإخوة كرامازوف أن لا أعرف القاتل.

ومع ذلك فالرغبة في اكتشاف قاتل السائق هي من تجعل «النائم الكبير» رواية مشوقة.

أنا بدوري عندما أكتب أفعل الشيء نفسه. أنا والقارئ نسير في نفس الطريق. أكتب دون علم بالنهاية ولا بما سيحدث وإذا وقعت حادثة قتل فلا أعلم من هو القاتل. أكتب هذا الكتاب لأني أريد أن أعرف. إذا علمت من هو القاتل، فلن أجد نهاية للحكاية.

أليس هذا شعوراً بعدم الرغبة في تفسير كتبك، تماما كالحلم الذي يفقد قوته عندما نخضعه للتحليل النفسي؟

الجميل في الكتابة أن بإمكانك الحلم وأنت مستيقظ. وإذا حلماً حقيقياً فلا يمكنك أن تتحكم به. أما أثناء الكتابة فأنت مستيقظ، يمكنك أنم تختار الزمن والمدة، وكل شيء. أكتب خلال أربع أو خمس ساعات صباحاً، وفي الوقت المحدد أتوقف عن الكتابة. يمكنني أن أواصل في اليوم الموالي. إذا كان الكتابة حلماً حقيقياً فلا يمكنك أن تقوم بهذا.

عندما تقوم بمراجعة الكتابة الأولى، هل تعتبر أن الهدف منها هو إعادة الكتابة من البداية إلى النهاية ثم الاشتغال على الأقسام السابقة وإعطاء نوع من الإحساس بالقدرية؟

هذا صحيح، يكون المشروع الأول فوضوياً، يجب أن أراجع وأتبصر.

كم مشروعاً عادة تراجع؟

أربع أو خمس. أمضيت ستة أشهر من أجل تحرير المشروع الأول. ثم أقضي سبعة شهور أو ثمانية في إعادة الكتابة.

هذه عملية سريعة شيئاً ما.

أنا كاتب عنيد. أركز على عملي بشكل صارم. وبالتالي فالأمر بسيط، فأنا لا أفعل سوى أن أكتب روايتي التي أنا بصدد كتابتها.

كيف تخطط ليومك؟

عندما أبدأ كتابة رواية، أستيقظ في الرابعة صباحاً وأعمل خلال خمس ساعات أو ست. بعد الظهيرة، أسبح عشر كيلومترات أو ألف وخمسمائة متر أو (هما معاً) ثم أقرأ قليلاً وأسمع موسيقى. وأحاول أن أذهب للنوم على الساعة التاسعة ليلاً كي أحافظ على هذا الروتين كل يوم دون انحراف. يصبح التكرار أهم شيء لأنه نوع من التنويم المغناطيسي. يفتنني الوصول إلى حالة من العمق الذهني العميق. وكي أحافظ على هذا التكرار لمدة طويلة: من ستة شهور إلى عام. يتطلب جرعة قوية من الطاقة الذهنية والجسدية. وبهذا المعنى، فكتابة رواية طويلة شبيهة بتمارين للبقاء على قيد الحياة. القوة الجسدية ضرورية أيضاً كما الحساسية الفنية.

أريد أن أطرح سؤالاً عن شخصياتك. كيف تستخرجهم من واقعهم خلال كتابتك؟ هل من الضروري أن تكون لهم حياة مستقلة عن السرد؟

عندما أصنع شخصيات كتبي، أحب أن ألاحظ الأشخاص الواقعيين في حياتي. لا أحب الحديث إليهم، أفضل سماع قصص الآخرين. لا أقرر أي نوع من الأشخاص سيكونون، أحاول فقط أن أفكر فيما يشعرون به. أو أين سيذهبون. أعتقد أنني أدرك بعض دوافعه هو أو دوافعها هي. لا أدري إن كان هذا واقعياً أو غير واقعي. لكن بالنسبة لي فشخصياتي حقيقية أكثر من الواقع نفسه. خلال الست شهور أو السبع من الكتابة تصبح الشخصيات في دواخلي. إنه نوع من النظام المتناغم.

تبدو شخصياتك، وكأنها تستعين بإسقاطات وجهة نظرك الشخصية عن عالم سردي عجائبي، لحالم يحلم داخل الحلم.

حاول أرجوك أن تفكر بهذه الطريقة: لدي أخ توأم. عندما كان عمري سنتين، أحدنا خطف، والآخر خطف ذات صيف. أخذ إلى مكان بعيد، ومذاك لم نره. أعتقد أن شخصيتي الرئيسية هي هذا التوأم. جزء مني لكن ليس أنا. بالنسبة للحمض النووي فنحن متطابقان. لكن بيئتنا مختلفة وبالتالي فطريقة تفكيرنا ستكون مختلفة. وكلما كتبت كتابا وكأنني وضعت قدمي في حذاء مختلف. أحياناً يرهقني أن أكون أنا نفسه. بهذه الطريقة يمكنني أن أهرب. إنه استيهام، وإذا لم يكن لديك استيهاماً، فلا دافع لك للكتابة؟

روائيون قليلون من كتبوا وأعادوا كتابة هواجسهم القهرية. أفكر فيما قمت به في رواية «أرقص، أرقص، أرقص» أو «وقائع الطائر ذي النابض» أو «عشاق السبوتنيك» فالمطلوب أن تقرأ كتنويع على موضوع واحد. شخص تخلى أو ضاع منه موضوع رغبته، ينجذب نتيجة عجزه إلى دوامة النسيان في عالم مواز يبدو أنه يمكنه استعادة ما أضاعه، يعلم هو و(القارئ) أن الحياة لا يمكنها أن تعيد إليه ما فقده. هل توافقون على هذا التشخيص؟

نعم.

كيف تمركزون هذه الهواجس في روايتكم؟

لا أعلم لم أواصل كتابة هذه الأشياء. أجد في أعمال جون إيرفين أن كل شخصية ينقصها عضو من أعضاء جسدها،

ولا أدري لم يحاول الكتابة عن هذه الأجزاء المفقودة، ربما، لأنه لا يعرفها. الشيء نفسه بالنسبة لي، شخصياتي تعيش فقدان شيء وهي دائمة البحث عنه. كما عند القديس غرال، أو فليب مارلو.

لا يمكنك أن تستحضر مفتش شرطة كلما كان لديك شيء مفقود؟

بالطبع، لكن عندما تفقد أحد شخصياتي شيئاً عليها أن تبحث عنه. مثل عوليس. يجد أشياء غريبة أثناء بحثه...

في هذا الإطار فهو يحاول العودة إلى البيت.

يجب أن يخرج من تجاربه وهو على قيد الحياة وفي النهاية سيجد ما يبحث عنه. ولكنه ليس واثقاً من أنه سيجد نفس الشيء. أعتقد أن هذا هو دافع كتبي. أين تضيع هذه الأشياء؟ ومتى تعود، لا أعلم لكنه يناسبني لأنه القوة الدافعة في حكاياتي: الفقدان والبحث والعثور. أما الخيبة فهي نوع من درجة الوعي بالعالم.

الخيبة كطقس لتجاوزها؟

هذا صحيح. للتجربة نفسها دلالة. فبطل الرواية يتغير بتجاربه. الأساسي ليس ما سيعثر عليه ولكن كيف تغير.

أود أن أسألك عن مسار ترجمة أعمالك. ما دمت مترجماً كذلك، فأنت تدرك المخاطر المترتبة عنها. كيف تمكنت من اختيار مترجميك؟

لدي ثلاث مترجمين هم ألفريد بيرنبوم، فليب غابرييل، راي روبين. القاعدة المتبعة «أول من يصل، أول من يتسلم» نحن أصدقاء، وهم أمناء. عندما يقرؤون كتبي وإذا أعجب كتاب أحدهم وتحمس لترجمته، فإني أمنحه إياه. أعلم أن الحماسة شيء أساسي لترجمة جيدة. إذا كان أحدهم مترجماً جيداً ولم يعجبه الكتاب، ففنه سيقوم بترجمة سيئة. الترجمة عمل قاس، يتطلب وقتاً طويلاً.

يبدو أنك أنت نفسك تفضل ترجمة الواقعيين ك-كارفر، فيتزجيرالد، ايرفينغ. هل تعكس ذوقك الخاص كقارئ، أم أنها مفيدة لكتابتك. وبطريقة أو بأخرى أنت تزج نفسك في شيء مختلف تماماً؟

- الأشخاص الذين ترجمت لهم كانت كتبهم جميعها من النوع الذي يمكن أن أتعلم منه شيئاً. هذا هو الشيء الأساسي. أنا أتعلم الكثير من الكتاب الواقعيين. عملهم يتطلب قراءة وثيقة للغاية لترجمهم، وأستطيع أن أكتشف أسرارهم. إذا كان لي أن أترجم لكتاب ما بعد الحداثة مثل دون دوليلو، جون بارث، أو بينشون توماس، فسيكون ذلك اصطداماً مجنوناً، جنوني ضد جنونهم. أنا معجب بأعمالهم، بطبيعة الحال، ولكن عندما أترجم أختار الواقعيين.

بالنسبة للقراء الأمريكيين تعتبر كتابتك الروائية الأكثر فهما في الأدب الياباني. حتى أنك وصفت نفسك بأنك الأكثر غربية ضمن الكتاب اليابانيين. أتساءل عن علاقتك بالأدب الياباني.

أنا لا أريد أن أكتب عن الأجانب في الدول الأجنبية، وأنا أريد أن أكتب عنا. أريد أن أكتب عن اليابان، عن حياتنا هنا. هذا أمر مهم بالنسبة لي. يقول كثير من الناس أن أسلوبي في متناول الغربيين، قد يكون هذا صحيحاً، لكن قصصي هي عن بلدي، وهي ليست غربية.

الكثير من المظاهر التي تبدو غربية حتى بالنسبة للأمريكيين «البيتلز»، على سبيل المثال، هي جزء لا يتجزأ من المشهد الثقافي الياباني أيضاً.

- عندما أكتب عن الأشخاص الذين يتناولون الهمبرغر في ماكدونالدز، فإن الأميركيين يتساءلون، لماذا يتناول هؤلاء الأشخاص الهمبرغر بدلاً من التوفو؟ لكن تناول الهمبرغر طبيعي جدا بالنسبة لنا، وتناوله يحدث كل يوم.

هل تريد القول أن رواياتك تصور بدقة الحياة المعاصرة للمدينة اليابانية؟

- عادات الناس، وطريقة تحدثهم، وردود فعلهم، وطريقة تفكيرهم، هي يابانية أصيلة. القراء يشكون في أن قصصي تختلف عن حياتنا. أنا أحاول أن أكتب عن اليابانيين. أريد أن أكتب عما نحن عليه، وإلى أين نحن ذاهبون، لماذا نحن هنا. أعتقد أن هذا هو موضوع رواياتي.

كنت قد قلت في مكان آخر، في إشارة إلى «وقائع الطائر ذي النابض»، أنك كنت مهتما بوالدك، وما حصل له، ولجيله كله، ولكن لا يوجد تصور أبوي في الرواية، أو في أي مكان تقريباً من متخيلك الخاص. أين يوجد هذا الاهتمام الجلي في الكتاب؟

تقريباً رواياتي كلها كتبت بضمير المتكلم. بطل رواياتي مهمته الرئيسية ملاحظة الأشياء المحيطة به. يرى ما يجب رؤيته وما مفروض رؤيته. وفي الوقت المناسب. يبدو نيك كراواي في غاتسباي العظيم محايداً. ولكي يحافظ على حياده، يجب ألا يخضع لوالديه وألا يرتبط بأي نظام عمودي للأسرة.

قد يكون هذا هو جوابي أما فيما يخص «العائلة» فقد لعبت دوراً كبيراً في الأدب الياباني التقليدي. وما أردته هو أن أصور شخصيتي الرئيسية كشخص مستقل استقلالاً مطلقاً. كما أن وضعيته المدنية لها علاقة بهذا أيضاً. يتعلق الأمر بشخص يحب الحرية والعزلة والالتزامات الفردية.

عندما أقرأ مجموعتك القصصية «الضفدع الخارق ينقذ طوكيو» نعثر على دودة ضخمة تعيش تحت أعماق الأرض، تهدد بتدمير مدينة طوكيو. تذكرت في الحال الفيلم الياباني مانغا الذي يتحدث عن الوحش الياباني القديم. ثم هناك الأسطورة القديمة التي تتحدث عن السمكة- القط الضخمة التي تنام في فجوة تحت مدينة طوكيو وتتسبب، حسب الأسطورة، في زلزال كل خمسين سنة. هل هناك علاقة تجمع بين هذه المعتقدات وعملك؟

لا، لا أعتقد ذلك. لست مغرما بالمانغا، كما أني لا أتأثر بهذه الأشياء.

وماذا عن الفلكلور الياباني؟

عندما كنت طفلاً، رويت لي حكايات كثيرة من الأساطير اليابانية القديمة. عندما نكبر تصبح هذه الحكايات مهمة، مثلا الضفدع الخارق، يمكن أن يكون مصدره مرجعيتي من الحكايات، أنتم أيضاً لكم خزانكم من الحكايات الأمريكية، كما الألمان والروس وغيرهم. وكذلك هناك خزان مشترك بيننا يمكننا أن نستنبطه من الأمير الصغير/ ماكدونالد أو البيتلز.

عالم ثقافة البوب خزان أيضاً.

اليوم، الحكايات مهمة جداً، لكتابة الكتب. لا أنشغل بالنظريات ولا بالمعجم. الأهم أن نعرف إذا ما كانت القصة جيدة أم لا. أصبح لدينا نوع جديد من الفلكلور على إثر عالم الانترنيت وهو نوع من الاستعارة. رأيت فيلم ماتريكس، إنه خرافة عن العقلية المعاصرة. لكن الناس جميعهم يقولون هنا أنه ممل.

هل رأيتم فيلم الرسوم لهايوا ميازاكي؟ يبدو لي أنه يشبه إلى حد ما كتبك. في طريقة التلاعب بالفلكلور بطرقة معاصرة. هل تحبون هذا الفيلم؟

لا أحب أفلام الرسوم. رأيت جزءا من أحد أفلامه. لكن ليس هذا أسلوبي. لست مهتما بمثل هذه الأشياء. عندما أكتب رواياتي، أنطلق من صور يجب أن تكون قوية جداً.

هل تذهبون إلى السينما باستمرار؟

نعم بين الفينة والأخرى. مخرجي المفضل هو الفينلندي أكي كوريسمايكي. أحببت كل أفلامه الغير عادية.

هذا طريف.

طريف جداً.

قلتم سابقاً أن الفكاهة أساسية. بأي طريقة هي ضرورية؟

أحب أن يضحك قرائي أحياناً. كثير من قرائي اليابانيين يقرؤون كتبي في القطارات. قطار «سلاريمان» يستغرق في تقريبا ساعتين في مسيرته. ويقضي القارئون ساعتين. لهذا طبعت كتبي في مجلدين: سيكون ثقيل جداً إذا طبع في مجلد واحد. يكتب لي بعضهم رسائل يشتكون من ضحكهم أثناء ركوبهم القطار، هذا محرج بالنسبة إليهم. أعلم أن إضحاك القارئ شيء جيد. أحب أن أضحك الناس بعد كل عشر صفحات.

ما هي معادلتك السرية؟

أنا لا أقوم بحسابات، لكن لو تمكنت من تدبير هذا، فسيكون جيداً. أحببت قراءة كورت فونغوت وريشارد بروتغان عندما كنت طالباً جامعياً. كان أسلوبهما هزليا كما أن ما كتباه كان مهما. أحب مثل هذه الكتب.

لكنك لم تحاول أبداً أن تكتب شيئاً على منوالهما؟

أعتقد أن عالمنا نفسه عبارة عن ملهاة. هذه الحياة المدنية. بقنواتها التلفزيونية الخمسين وهؤلاء الأشخاص الأغبياء في الحكومة. وإذن أحاول أن أكون جديا لكن لا أستطيع إلا أن أكون هزلياً. كنا أكثر جدية عندما كنت في الثامنة عشرة. في 1968 و1969 كان زمن الجدية، كان الناس أكثر مثالية.

من المهم أن أسجل أن «الغابة النرويجية» كتابك الأقل فكاهة؟

في نفس السياق، كان جيلنا مهموماً لكن عندما أنظر إلى السنوات الماضية، فقد كانت أكثر فكاهة رغم أن العصر كان ملتبساً.

*** إحدى القواعد الأساسية للواقعية السحرية هي عدم لفت الانتباه للعناصر الفنتاستيكية في الحكاية. لكن مع ذلك فأنتم نفسكم تهملون هذه القاعدة تاركين شخصياتكم تعبر عن غرابة مسار الحكاية، مثيرين اهتمامه إلى هذه العناصر. ما هدفك من هذا؟ ولماذا؟**

– هذا سؤال مهم. أحب أن أفكر في هذه الأمور... حسناً أعتقد أن المسألة تعود إلى ملاحظاتي الصادقة عن غرابة العالم. تعلم شخصياتي ما أحسه في لحظة الكتابة، وهذا ما يختبره القراء أيضاً لحظة القراءة. ما يكتبه كافكا وغارسيا ماركيز يمكن اعتباره أدباً، بالمعنى الكلاسيكي، لكن حكاياتي أكثر واقعية وأكثر حداثة، بالإضافة إلى تجربتي ما بعد الحداثية. الأمر أشبه بديكور السينما حيث كل شيء، المتممات، الكتب على الجدران، الرفوف كلها مزيفة. الجدران مصنوعة من الورق، لكن بالنسبة للواقعية السحرية، فالجدران والكتب حقيقية. إذا كان في أدبي شيء مزيف، فإني أشدد على أنه مزيف. لا أريد أن أدعي أنه حقيقة.

*** لم تحب تكرار التفاصيل الصغيرة في كتابتك؟**

– أحب التفاصيل كثيراً. حاول تولستوي كتابة الوصف الكامل، أما كتابتي فتركز على دائرة صغيرة. عندما نصف تفاصيل الأشياء الصغيرة، فإن انتباه القارئ يتضاعف. على نقيض تولستوي فإن ما نكتبه يصبح أكثر واقعية. وهذا ما أريد أن أنجزه.

*** عندما تقترب أكثر فأكثر من دائرة الواقعية يصبح من جديد اليومي والعادي أشد غرابة.**

– كلما مضى عيه الزمن يصبح أقل واقعية. هذا هو أسلوبي.

* ذكرت غارسيا ماركيز وكافكا ككاتبين للأدب وهذا على نقيض تجربتك الشخصية. ألا تعتقد أن ما تكتبه يدخل ضمن الأدب؟

– أنا كاتب أدب معاصر. وهذا مختلف جداً. في الوقت الذي كتب فيه كافكا كانت الموسيقى والكتب والمسرح. أما الآن فلدينا الانترنت. استعارة الأفلام والفيديو وأشياء أخرى أيضاً. لدينا منافسون كثيرون. في القرن التاسع عشر كان الناس يستمتعون بأوقاتهم، يقرؤون الكتب الكبيرة، يذهبون إلى الأوبرا ويقضون ثلاث أو أربع ساعات. لكن الآن أصبح الناس منشغلين كثيراً. ليست هناك أوقات للاستمتاع، لهذا تغيرت الرواية نفسها جذرياً. يجب أن نجذب القارئ جذباً.

يستعمل كتاب الرواية المعاصرين تقنيات من مجالات أخرى: الجاز، ألعاب الفيديو، ومن كل شيء. أعتقد أن ألعاب الفيديو هي أكثر قرباً للرواية من أي شيء آخر.

* ألعاب الفيديو؟

– نعم، لا أحب بدوري ألعاب الفيديو، لكني أحس بأن هناك تماثلاً. أحياناً، أحس وأنا أكتب أني مبتكر للعبة فيديو. وفي ذات الوقت، لاعباً أيضا، أنا صنعت البرنامج وها أنا الآن بداخله. اليد اليسرى لا تعرف ما تفعله اليد اليمنى. إنه نوع من الانفصال، والإحساس بالانشطار.

* هل هذه طريقة للقول أن جزء منك، أثناء الكتابة، إذا لم يكن يعرف ما سيحدث فيما بعد، فإن هناك جزء فيك يعرف بالضبط ما سيحدث؟

– أعتقد أن الأمر يتم بدون وعي. عندما أكون مندمجاً كلياً في الكتابة. أعرف تحسه الشخصية وما سيحسه القارئ. وهذا جيد لأنه يمنح إيقاعاً للكتابة. لأني أريد أن أعرف ما سيحدث، كما يفعل بالتحديد القارئ. لكن في بعض الأحيان يجب أن نوقف التيار إذا أصبح أكثر سرعة. الناس قد تتعب وأنا قد أمل. يجب أن نوقفهم عند نقطة معينة.

* كيف تفعل ذلك؟

– أحس بذلك وأعرف أنه حان أوان التوقف.

المصدر:

Haruki Murakami. The Art of Fiction n 182

اسمه الحقيقي: جون هندرسون عروف باسمه المستعار جون وراي، روائي ومساهم منتظم في مجلة نيويورك تايمز. ولد سنة 1971 في واشنطن، من أب أمريكي وأم النمساوية، يعيش حالياً في بروكلين.

نشر راي أول رواية له، «اليد اليمنى للنوم»، في عام 2001 وحصل على جائزة الكتاب ايتينغ. ثم جاءت روايته الثانية، «لسان كنعان»، التي كتبها عن رحلة من 600 كيلومتر طاف خلالها على نهر المسيسيبي عام 2005. في عام 2007 تم اختيار من قبل مجلة غرانتا راي باعتبارها واحد من «أفضل الروائيين الشباب الأمريكيين. وقد نشرت روايته الثالثة، لوبوي، في عام 2009.

– حصل أيضا حائز على منحة وجائزة برلين من الأكاديمية الأمريكية في برلين ما بين 2011/2010

متابعات:

- خصوبة القصيدة في ديوان "قوافل الظمأ"
- اخضاع الإبداع لمعايير المنهجية العلمية
- امرأة للفصول الخمسة لليلى الأطرش
- الأنثوية والقصة.. حول تخصيب المعنى
- جنية غازي القصيبي
- العاشق الجواب في "ناي الراعي"
- ظروف وأوضاع العالم الإسلامي عند تأثره بالحداثة

خصوبة القصيدة في ديوان «قوافل الظمأ»

للشاعر حسين حجازي

د. عمر عتيق

أثرتُ تسميةَ دراستي النقدية بـ « خصوبة القصيدة في ديوان قوافل الظمأ «، ليشكل عنوان الدراسة ثنائية دلالية مع عنوان الديوان، ولتكونَ الخصوبةُ الفنية في المنظور النقدي مقابلاً للظمأ في الخطاب الشعري. وليس الهدف من اختيار عنوان الدراسة مهارةً لغوية شكلية، وإنما الهدف الكشفُ عن بعض الإشراقات الأسلوبية، والخصوبة الفنية برؤية نقدية محايدة، ولكنها منحازة حتماً إلى قوافل الشاعر الظمأى للحرية والعدالة والحق والجمال، وهي رؤية نقدية تشاطر قوافل الديوان الشوقَ واللهفةَ لبناء وطن تام السيادة تسوده الحرية والعدالة والإخاء. وتعالج الدراسة ثلاثة محاور:

أولاً: البناء الفني الاستعاري

شعرٌ يخلو من التصوير من الصعب أن يَثبتَ نسبُه في سلالة الشعر، ولو طُبع في كتاب أو صفق له جمهور. فالوزن وصحة التركيب لا يشفعان للقصيدة العارية من التصوير أن تدخل حدائق الشعر، لأن لغته التي تتخلق في الوجدان تحلق في فضاء خيالي يتجاوز الوصف المألوف لمفردات الحياة؛ ففي لغة الشعر يصبح البعيد قريباً، والمستحيل ممكناً، والغريب مألوفاً، والجماد حياً. وتشكل الاستعارةُ ذروةَ التصوير الشعري، وسنامَ الخيال التصويري. وفي معاينتي لديوان «قوافل الظمأ» أغفلتُ متعمداً الصورةَ الاستعارية المألوفة التي تعد إرثاً فنياً مشتركاً بين الشعراء، ورصدتُ الصورةَ الاستعارية اللافتة التي تشكل انزياحاً أو انحرافاً عن النمط السائد في الشعر، وذلك أن الخروج عن المألوف يفضي إلى دهشة المتلقي، ويضاعف من يقظة مشاعره، ويثير عواطفَه بل ينمّيها ويوجّهها نحو دلالات جديدة لا تتوافر في اللغة المألوفة. ففي قول شاعرنا من قصيدة «من أين أبدأ قصتي»:

ستون عاماً مثلَ دأدأة الحنين مضتْ(ص 11)

تتمثل الصورة الاستعارية في قوله (دأدأة الحنين)؛ إذ جسد الحنين كائناً حيا يُسرعُ في مشيته أو ركضه. وقد تبدو كلمة « دأدأة « من غريب اللغة، ولكني أرى فيها اختياراً لغوياً مائزاً؛ لأنها تختزل من المعاني والإيحاءات ما تعجز عنه نظائر لفظية أخرى، فالدأدأة تعني السرعةَ، واقترابَ النهاية الزمنية، وصوت وقع الحجارة، والحركة، والاهتزاز، والاتساع، والفضاء، والظلمة، وكلها معان تنسجم مع السياق العام للقصيدة التي تعبق بأنفاس النكبة وزفرات الشاعر.

وفي القصيدة ذاتها يقول:

ستون عاماً مر من تطواف قلبي في خراب الجدْب،

والصبر المعتق في قوارير الأسى(ص 11)

صورة حسية ذوقية مركبة من مذاق الصبر المعتق، ومن أسىً مخبوءٍ في قوارير الذاكرة، ويرمز البناء الاستعاري في

باحث وأكاديمي فلسطيني.

الصبر المعتق إلى الصمود، والتشبث بحقوقنا على الرغم من مرور ستين عاماً على نكبة أورثتنا أسى مخزوناً في قوارير ذاكرةٍ لا يتسربُ إليها نسيان.

وفي قوله من قصيدة «عمتَ صباحا.. المهداة إلى مرج ابن عام:

عمتَ عشقاً كلما هبتْ على الروح،

مواويلُ الغلالْ(ص 16)

فالاستعارة في قوله: (مواويل الغلال) صورة صوتية لافتة، إذ تُصوِّر الغلالَ إنسانا يصدح بمواويل عشق الأرض والانتماء، وهي صورة تكشف عن عبق التراث، وبيادر الحصاد، وسنابل القمح، وعطاء الأرض، وكلها دلالاتٌ تندغم مع نبض الفلاح الفلسطيني في مرج ابن عامر.

وفيها يدهشنا قوله:

في معجم الفتح قرأتُ عنكَ أنسامَ الحكايا الراكزاتِ

في هفيف الذاكرةْ(ص 15)

والدهشة ليست في تشبيه الذاكرة بهبوب الريح فحسب، بل تمتد إلى البنية العميقة لمعنى «هفيف» الذي يفيد الرقة والظلال، وهما معنيان يتماهيان مع السياق النفسي والوجداني في مناجاة الشاعر لمرج ابن عامر.

ثانياً: المعادل الموضوعي (النسق التصويري)

يقتضي الإبداع في تجلياته المختلفة كالرسم والنحت والموسيقى والكتابة الأدبية، وفي مقدمتها الشعر أن تتوافر فيه عناصر التناسق والتكامل والانسجام كي يحدث العمل الإبداعي تفاعلا مع المتلقي. وأرى أن الأعمال الإبداعية تتفاوت في قيمتها الفنية والجمالية وفق هذه العناصر التي أشرت إلى بعضها. فالشاعر حينما يشرع في النظم فإن الإبداع لا يقتصر على كلام منظوم وفق البناء الإيقاعي المعهود، بل إن الإبداع يتخلق في صور تعبيرية تتصف بنسق ونظام يفرّغ فيه الشاعر الدفقات الشعورية والفكرية، وكلما كانت القصيدة مشتملة على نسق فإن قيمتها الفنية وتأثيرها على المتلقي يزداد ويسمو. وقد توافر في ديوان «قوافل الظمأ» هذا التناسق في عناصر الصورة الشعرية في غير موضع من الديوان، كقوله من قصيدة «عمتَ صباحا – إلى مرج ابن عامر –»:

عمت صباحاً مثلما

للبحر إشعاعُ الجلالْ

ومثلما للشط حناءُ الرمالْ

عمت صباحاً كلما غاص الحنين في شرايين الضحى(ص15)

تبدو تحية الصباح لمرج ابن عامر صورة مركبة من عناصر البحر؛ بريق الماء، وحناء الرمل للشاطئ، وحنين يغوص في شرايين الضحى، وهذا التناسق والتكامل بين عناصر الصورة التي حملت أحساس الشاعر يضاعف من تأثر المتلقي، ويزيد من درجة يقظته للمعنى، ويسهم تناسق عناصر الصورة في تحويل صورة مرج ابن عامر من مشهد جغرافي مألوف إلى مشهد جمالي جديد؛ إذ يتحول الأفق التخيلي للمرج إلى شعاع بحر، وحناء رمل، وضحىً ينبض حنيناً.

وفي قوله من قصيدة «ربيعك ملح معطر»:

قريباً

قريباً

سيُبعث فيك افتنان الربيعِ

وميسُ الخريفِ

ودون انتظارٍ سيفّجرُ غيظٌ

ويورق كبتٌ

ويثمرُ قهرٌ

ويُقلعُ خوفكِ فوق الحصار (26)

والسطور مجزوءة من قصيدة مفعمة بعشق الأرض وعبق الانتماء، وقد جاء التناسق والتكامل للبنية الوجدانية مشكلاً من عناصر الطبيعة؛ الربيع والخريف والأوراق والثمار والحصاد. وجماليات الصورة تتجاوز التناسق بين العناصر الطبيعية إلى الانزياح الدلالي، والقفز عن المألوف في التعبير، وبخاصة في قوله: (يورق كبتٌ ويثمرُ قهرٌ)، فما عاد الكبت والقهر في القصيدة عائقاً أو مانعاً لإحداث التغيير المنشود على هذه الأرض، وهذه هي الغاية من الصورة الفنية الشعرية بل من الشعر كله؛ إذ إن الشاعر يُبصر ما لا يبصره الآخرون، ويستشعر آفاقا أبعد مما يتخيله غيرُ الشعراء، ويعيد صياغة العلاقة بين عناصر الطبيعة وفق رؤيته الشعرية الهادفة الراصدة المتنبئة... لهذا لا غرابة في وعي الشاعر أن يكون للكبت أوراق تنسينا اصفرار الهزيمة، وجفاف الانكسار. وأن يكون للقهر ثمار تنسينا حنظل الظلم ومرارة الخذلان.

وما تقدم من نسق تصويري فاعل نجده لدى الشعراء المجيدين، وبخاصة حينما تكون الصورة البحرية ومظاهر الطبيعة معادلاً موضوعياً للفكرة والشعور، أما النسق التصويري الذي يُسجل للشاعر حسين حجازي، وأزعم – في حدود قراءتي للشعر – أن توظيف المصطلحات النحوية في نسق تصويري بارع يُحسب رصيدا فنيا للشاعر دون غيره، وذلك في قوله من قصيدة «نيازك الحروف»:

ألا فمِن ماضي الكلامْ

إلى مضارع الإخاءْ

قد علمْتُ من مصادر الشعورِ

أن حدة الرياح عن قريبْ

ستشارك القوافي عصفَها على جميع اللهجاتْ

فلتطمئنَّ يا أخا الهجاءْ

غدا تُزف المفردات باختيارها

وتَعْبرُ الظلالَ والخيالْ

ستعتلي الضمة والفتحةُ أبراج الحروفْ

والاستعارات ستنشر المعاني،

فوق أسطح المجازْ

وتدخل السكونُ رغم أنفها

إلى دياجير اللغاتْ(ص 60)

يتشكل النسق التصويري من مصطلحات نحوية وعروضية فارقتْ دلالاتها الإعرابية واللغوية والإيقاعية المألوفة إلى دلالات فنية لافتة، فالفعل الماضي لم يعد دالاً على حدث مضى بل أضحى أفقاً تاريخياً، والفعل المضارع لم يعد دالا على وقوع حدث في زمن حاضر، بل أضحى إخاءً عربيا حاضراً، والقوافي أصبحت قوة عاصفة قادرة على التغيير، واللهجات رمز للتفرق والتشتت والاختلاف، وحرف الهجاء شقيق عروبة، وأخو مصير مشترك، والضمة والفتحة شعوب منتصرة، والسكون رمز لهزيمة الاحتلال... وبهذا يكون النسق التصويري من مصطلحات نحوية وعروضية فتحاً بلاغياً جديداً، وهو تجديد مشبعٌ بالطرافة والدهشة.

ثالثا: التناص (الامتصاص الثقافي)

من المفيد أن نرتشف قليلا من المشارب الفكرية والأدبية التي تتشكل منها خصوبة القصيدة في ديوان «قوافل الظمأ». ولا يخفى أن اللغة البكر وهْم وخرافة، فلا أحد يستطيع أن

يغسل لغته من عبق الخطاب الثقافي القَبَلي، والتمايز عن الآخرين لا يتأتى من اختيار المفردات المعجمية بل يتحقق التمايز بالأساليب وتقنيات الكتابة. وأعني بالمشارب الثقافية ما يطلق عليه النقاد المحدثون مصطلح «التناص»، ففي ديوان «قوافل الظمأ» رصدت شكلين للتناص؛ الأول: تناص يحوي أشارات لغوية، والثاني تناص يخلو من الدوال اللغوية، أما الأول فيتمثل بالإحالات الدينية القرآنية في غير موضع من الديوان، نحو قول الشاعر من قصيدة «التداوي بالسُّباب»:

أعَجَزتم أن تواروا سوأة الإخوان يوماً

أو تكونوا كالغرابْ؟!(ص 79)

يحيلنا قول الشاعر إلى قوله تعالى: «فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يبحث في الأرض ليُرِيَهُ كيف يُوَارِي سَوءةَ أَخيه قَالَ يا ويلتي أَعَجَزتُ أَن أَكُونَ مثلَ هَذَا الغراب فَأُوَارِيَ سَوءةَ أَخي فأصبحَ منَ النَّادمينَ»(المائدة 31). والتناص في القصيدة يمتص من الآية الكريمة دلالتين؛ الظلم، وعجز الظالم عن إخفاء ظلمه وجريمته، فكما ظلم قابيلُ أخاه هابيل بقتله، وعجز عن إخفاء جريمته – كما تخبرنا الآية الكريمة، كذلك صورت القصيدة ظلمَ النظام العربي لشعبه في غير مكان، وعجزَه عن إخفاء ظلمه واستبداده. وحجر قابيل ما زال يقطر دماً، وما زال الغراب يحاول إخفاءَ ضحايا الظالمين.

وفي قصيدة «على ذمة الليل»:

فمن طغى نرهقه صَعودا

نحبسه وحيدا

ولا نُلامْ

أمّا الذي فكر أو قدّر

ثم قد نظرْ

نمنحه رغيدا(ص 95)

يحيلنا النص إلى قوله تعالى: «سَأُرْهِقُهُ صَعُودًا 17 إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ 18 فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ 19»(المدثر). ويختزل التناصُ الذي استلهم الآيات المصيرَ الحتمي كما قرره رب العزة لكل الذين يقفون في وجه الحق، ويحاولون طمس معالم العدل، ويسعون إلى تشويه فطرة الخير، ويعيثون في الأرض فساداً.

أما التناص الثاني فهو النص الذي يكاد يخلو من الإشارات اللغوية الدالة على نص خارج القصيدة، أو هو مجمل الدلالات التي تحيل المتلقي إلى دلالات متشابهة في نصوص إبداعية سابقة، وقد يسميه بعض الدارسين تأثراً غير مباشر أو تأثراً عفوياً غير مقصود، ومهما تكن التسمية فإن هذا النوع من التناص يكشف عن ثقافة الشاعر أفقياً ورأسياً، واطلاعه على منظومة الشعر العربي في مساريه التراثي والمعاصر. وأزعم أن شعر الحكمة في ديوان «قوافل الظمأ» يحيلنا في معظمه إلى الحكمة في شعر المتنبي، ولا أقصد أن الحكمة مقصورة على شعر المتنبي، ولكن حزمة من المواصفات اللغوية والأسلوبية والإيقاعية في شعر الحكمة الذي ورد في ديوان «قوافل الظمأ» جعلتني استنتج مقاربة بين شعر الحكمة لدى حسين حجازي وشعر الحكمة لدى المتنبي، فلو تأملنا قول الشاعر حجازي:

لا تأســـفنّ لقلـــبٍ كنـــتَ تسكنـــه

في دوحــة الحب مـــا يغني عن الأجمِ

واكبح جموحك واعرش للهوى ظللا

في غمضة الجَذْب يهمي عارض الدّيمِ

واحرص لنفسك قصدا أنت مدركه

في وثبــة العمـــر لا في بَغتــة الهــرم

لا تجهــدهنّ إلى الوضيـــع تمدحه

مسعى الشمــوخ إلى القيعان والقُزُمِ

فقــد ينــــال كثيـــر لست تحسبهم

وقــد يعوز حصيف العقــــل والفّهم

في ثورة الجهل يغّني البكم بالحكـم

ويصعد الوعلُ ركضا قمة الهرم (ص 34)

لوجدنا الأساليب اللغوية الإنشائية من نهي وأمر اللذين خرجا عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي بلاغي وهو النصح والإرشاد، ووقعَ الألفاظ وجرسها، والتذييلَ في الشطر الثاني الذي يعد نوعا من الإطناب يوضح المعنى ويؤكده، والإيقاعَ الداخلي الناجم عن الأصوات المفردة والنسيجَ التركيبي النحوي... كل هذه التقنيات في نظم شعر الحكمة تحيلنا ذهنياً ووجدانياً إلى شعر الحكمة عند المتنبي. واللافت في شعر الحكمة عند الشاعر حسين حجازي أن المعنى يتجاوز الدلالة التقريرية المباشرة إلى دلالات فنية ماتزة، فالمألوف في شعر الحكمة أن يأتي المعنى مباشراً في الغالب؛ لأنه يخاطب العقل ويثير التفكر والتدبر، أما في شعر حجازي فيضيف إلى مقتضيات التعقل والتفكر دلالات فنية استعارية، كقوله: في الأبيات المتقدمة (دوحة الحب، غمضة الجدب، وثبة العمر... الخ)، وتكفلُ هذه الدلالة الفنية توفير أفق خيالي خصب إلى جانب الأفق الفكري. كما أن التناوب بين الأساليب الإنشائية والخبرية في القصيدة الواحدة في سياق الحكمة يجعل القصيدة خطابا شعريا متنوعا من حيث التلقي والإثارة والتأثير.

ومن التناص غير المعلن ما يقترب من «لافتات الشاعر أحمد مطر»، ومن المعلوم أن تلك اللافتات التي تنتمي إلى فن التوقيعات في شعر التفعيلة تفيض بالطرافة الدلالية والسخرية اللاذعة، وهي نموذج صارخ للهجاء السياسي الذي ينسجم مع الذائقة المعاصرة، وهو أمر تجلى في ديوان «قوافل الظمأ» في قول قصيدة «لأنني عظيم»:

يا أيها المواطنُ الكريمُ رزمةٌ من المزايا

فأولا : لأنني كريمْ..

ومن بني تميمْ

....

وثانيا: لأنني السلطان في أحشائه المُلْكُ يُقيمْ

أطبق القانون والرقابهْ

أكمم الأفواه والخَطابهْ

وأطلق الكلابَ تنهش الكتابهْ

فاحمدِ الله على المهابهْ

وثالثا لأنني وسيمْ

....

مائدتي خاليةٌ من البغايا ليلة القدر فقطْ

من أجل هذا أيها المواطنُ الكريمُ..

لا تقل:

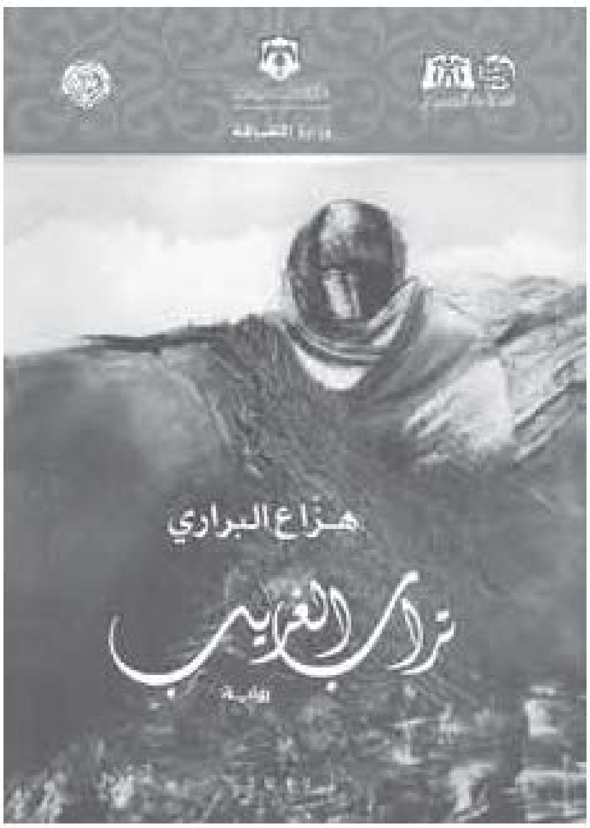
(أعوذ بالله من السلطان الرجيم) (ص 88، وانظر قصيدة الصعود للأسفل ص 93)

اخضاع الإبداع لمعايير المنهجية العلمية

◄ د. فيصل غرايبه

أصبح التداخل بين العلوم أمراً ضرورياً عدا عن أنه أمر مستحب، إذ أنه يزيد من متعة البحث، ويوسع من أفق التفكير، ويقود إلى سعة الاطلاع، وخاصة إذا كان من شأنه الرقي بمستوى المعرفة والتزود بآليات التطوير ومقومات التخطيط، سعياً إلى الرفع من مستوى الحياة الإنسانية، وطموحاً إلى تحديث جوانبها وزيادة إمكانياتها، للتماشي مع مستجدات الحياة ومواكبة روح العصر.

إدراكاً لهذه المعطيات وتداعياتها على مستوى الإبداع، فقد جذبت الأعمال الروائية لكاتب أردني متقن لشروط الكتابة الروائية، اهتمام باحثة في اللغة العربية وآدابها، تتقن شروط النقد الأدبي، وقد استدعى كلاهما في تفكيرهما وصياغاتهما أطر وقوالب العلوم الأخرى، أحسب أن هذا ما دفع باحثة في النقد الأدبي، تسعى للحصول على الدكتوراه في هذا الحقل أن تلتفت إلى أعمال هذا الروائي ومن ثم لتتمعن فيها، وتفكك متونها وتعيد تركيبها من جديد، وتمعن في النظر إليها بعمق، مستخدمة مناهج البحث العلمي، ومخضعة ما تتمعن به لمعايير موضوعية، هذا ما فعلته ابهارة قاسم الطراونة التي تمارس تعليم النقد الأدبي في قسم اللغة العربية في جامعة مؤتة وتبحث فيه، عندما تقدمت بأطروحتها لنيل الدكتوراه في دراسة الإبداع الروائي واتخذت من أعمال هزاع البراري الروائية نموذجاً، فتعالج تجربته في هذا المضمار، وفقاً لمنهج التحليل التكاملي والتحليلي الاجتماعي.



دوافع البحث وإطاره:

إن من يطلع على روايات هزاع ضامن البراري، المولود في حسبان قرب عمان عام 1971، يجدها تستحق الدراسة والبحث، لما تحتويه هذه الروايات من مضمون متنوع ومطابق

◄ باحث أردني.

للواقع المعيش، إن هذا الروائي الشاب، الذي فاز بجائزة أبي القاسم الشابي السنوية 2008 على نصه المسرحي «قلادة الدم»، من أصل مائة وثلاثة نصوص من اثنتي عشر دولة، أسهمت جملة من العوامل في تشكيل ثقافته، كالبيئة القروية التي نشأ فيها، مما جعله يمتاز بروح بدوية وإيقاع قروي، وطبوغرافية تلك البيئة ذات التأثيرات الواضحة في مجتمعه المحيط، ولاسيما في طفولته، وبما يختزنه الريف من قصص وحكايات تستند إلى الموروث الشعبي، إضافة إلى ما شكلته المدرسة كمصدر مهم في تكوين ثقافته، كل ذلك مما فتح آفاقاً جديدة لديه تجاه الكتابة الأدبية؛ رواية وقصة ونقداً أدبياً، وتضع البداية الجدية لهذه الموهبة في السنة الجامعية الأولى عندما أصدر البراري أول رواية قبل تخرجه وهي رواية «الجبل الخالد» 1993، وكما عرفت فانه كان الأصغر سناً بين أقرانه في مختلف المواقع الوظيفية التي شغلها، معلماً في مدرسة، رئيساً لقسم في مديرية، مديراً في وزارة الثقافة، أو حتى حائزاً على جائزة بين متنافسين رياضيين أو إبداعيين.

ما كشفته الدراسة :

كشفت هذه الدراسة لابهار الطراونة عن تواصل هذه المسيرة الروائية مع إبداعات الحركة الأدبية الأردنية الحديثة من خلال نشاطات متنوعة تشمل الجوانب الروائية والقصصية والمسرحية، فعكست روايات الكاتب نتيجة ذلك هموم الوطن والأمة، وقد اقتضى الأمر من هذه الباحثة الجادة الدؤوبة أن تأخذ بأكثر من منهج من المناهج النقدية، وبصرامة منهجية واضحة، فقد اعتمدت فيها على المنهج التاريخي الوصفي، وعلى المنهج الاجتماعي كذلك، بغية أن يكون معواناً على كشف الهموم الاجتماعية والسياسية، ولذلك تناولت بدايات تجربته الروائية، ومضامينها الاجتماعية والقومية، آخذاً بعين الاعتبار الواقع الاجتماعي ومعاناة الإنسان العربي، وكذلك المضامين الأسطورية والفلسفية والدينية، إلى أن درست التقنيات السردية دراسة فنية، وتحدثت بعدها عن النسيج اللغوي لرواياته.

منهجية المبدع وطريق إبداعه :

يلاحظ من اطلع كما تلاحظ الباحثة أن هزاعاً لا يكتفي بأداة واحدة في كتاباته، وإنما يستخدم الأدوات المتاحة أمامه، حتى يجد نفسه أنه قد وصل إلى قمة التعبير، ولم يفضل إبداعاً على آخر؛ إذ أن كل نوع من هذا الإبداع يعبر عن مغزى يريده، ويذهب في ذلك إلى التلميح إلى حالة انشطاره الذاتي حين يقول: «أرى أن كتابتي في أكثر من جنس أدبي والإمساك بكل مساحة متاحة للبوح الآخر، هو نتاج الحالة الانشطارية لذاتي، أنه انشطار تصاعدي»، معتبراً الكتابة الجنس الأوسع الذي يضم مختلف مفردات الإبداع الأدبي، مشبها تلك العملية بالنهر قبيل دخوله في مصبه، آخذاً بالتفرع على شكل شرايين كثيرة، صانعاً حوله أخصب تربة.

لقد عكست تجربة هزاع البراري التحولات الاجتماعية والديمقراطية التي مست المجتمع العربي وعرضت مصائر البشر وآمالهم، وكانت في الوقت نفسه منطلقا لتأليف عمل إبداعي آخر، وهكذا بشكل متتابع. فهو قد أهتم في قصصه بالقضايا الواقعية والاجتماعية، رابطاً القصة بالواقع ومستلهما المواقف الاجتماعية ومحاوراً إياها، منتزعاً مادته القصصية من خبرته المباشرة في الواقع وشؤون الحياة، منتقداً للواقع، ومحتجاً عليه، محفزاً الناس على تغييره. ويكتب البراري قصصاً اجتماعية، تتناول حياة الفرد في المجتمع، وتعالج موضوعات اجتماعية عديدة؛ كالعدالة الاجتماعية والحرية وقضايا هامة تخص المجتمع، كالعودة إلى الميثولوجيا والتاريخ، وبصورة حداثية تجريبية تتغلغل هذه القصص في مفاصل الحياة المعاصرة، تصور حالة البحث عن

الخلاص الفردي والجماعي داخل المجتمع، إذا يجد الإنسان عديم السلطة نفسه محاصراً بعوامل طاردة لوجوده الفكري والإنساني، في ظل استفحال الآخر القوي، الذي يستخدم سلطة لا تتعاظم إلا بسلب الضعفاء سلطتهم، وبصورة لا أخلاقية.

الإمكانية والتحقيق:

استطاع البراري من خلال ابداعته الروائية أن يقدم مضامين ورؤى ظهرت في إسهامات جيله، جيل التسعينات؛ بما انطوت عليه من هموم ذاتية واجتماعية وسياسية وفلسفية وأسطورية، عندما ظهرت لديه ولدى كتاب جيله، عندما سادت الاتجاهات الرومانسية والرمزية والواقعية. استطاع بها تصوير الواقع المأساوي المتجذر في نفوس بعض أبطال رواياته؛ كالفشل والضياع والفقر واليأس، وبرز الاتجاه الرومانسي لديه عندما استخدام في إبداعاته شخصيات رومانسية ضمن البعد الاجتماعي.

ونقل لنا هزاع البراري واقع المجتمع العربي بشكل عام، والأردني والفلسطيني بشكل خاص في إطار واقعي سلبي، من خلال نقد الفوارق الطبقية والصور التي تحمل مشاكل هذا الواقع، وقد تمثل ذلك لدى البراري في حديثه عن الفقر والمستوى الاقتصادي المتدني وشرف المرأة والخروج عن العادات والتقاليد، والانحياز إلى الطبقة المسحوقة والبسطاء من الناس. بمعنى أن الدراسة قد توقفت عند أحد الكتاب الذين كان لهم مساهمات في دفع الرواية الأردنية إلى مصاف الروايات العربية.

رصد الواقع إبداعاً وموضوعية:

رصدت «إبهاره» تصوير البراري لواقع الطبقة المحرومة والفقيرة من طبقات المجتمع الأردني خاصة والعربي عامة، حيث الناس الأكثر انسحاقاً والأقل حظاً، استناداً إلى معرفته الدقيقة بأحوالها، وخبرته بعاداتها وتقاليدها، وتصويره لمحاولتها اجتياز وضعها الاجتماعي إلى وضع اجتماعي آخر أفضل من سابقه، انتقالاً طبيعياً بذلت فيه ما تملك، ولكنها بعد تأقلمها مع الوضع الجديد، تنظر إلى ماضيها؛ فترى فيه الخوف الذي يجب التخلص منه، فلا تفلح، ويبقى الماضي بآثاره المخيفة يلاحقها حتى تصل إلى نهايتها المتمثلة بالقهر والإحباط.

وهي تخرج بنتيجة أنه كان من الروائيين الذين استطاعوا في تصويرهم لواقع الطبقة المعدمة، تجسيد معاناة أبناء الطبقة العربية المسحوقة، التي اعتبرها قضية أخلاقية بالدرجة الأولى، فاختلال الأوضاع الاجتماعية والعبث بأرزاق الكادحين، قضية أخلاقية قد يحد منها القانون، ولكنه لا يمنعها، في حين أن الإنسان الذي يحتكم إلى قانون أطماعه وجشعه، تدفعه أطماعه إلى تجاوز كل قانون، فإننا نجد صورا كثيرة لغربة الفرد وسعيه للهزيمة والاستسلام واليأس ، أكثر من الميل نحو الثورة والتمرد، وطرح البدائل لحل المشكلات.

حالات الاغتراب في ضوء واقع المجتمع:

توصلت الباحثة في دراستها إلى أنواع من الاغتراب عكستها أعمال البراري الروائية تمثلت في:

الاغتراب الذاتي: الذي يعني عدم امتلاك الإنسان لذاته وانفصاله عن طبيعته الجوهرية، فيصبح غير مدرك لما يشعر به ويكون مصحوبا بدوافع سياسية واقتصادية واجتماعية، وهو يفسر بضياع الغاية والهدف المنشود، ويتضح في عدم القدرة وانعدام الثقة بالنفس والتصدع الذهني واعتلال الشخصية، أما اغتراب النفس، فهو الحالة التي ينعدم فيها ترابط الانسان مع من يتعامل معهم، وفيها يخضع الفرد



للتوجيه الذاتي بعيدا عن تأثير المجتمع، هذا التوجيه الذي يتم من خلال عملية فكرية يتعرض لها الفرد وتتصل ببعد باطني أثناء عملية الاغتراب.

الاغتراب الاجتماعي: حيث تنقطع علاقة الإنسان بمحيطه الأسري أو المجتمعي أو النفسي، فتؤدي به إلى الوحدة والكآبة، وقد تكون ردة الفعل سلبية، فيغرق في وحدته، مما يزيد من إحساسه بالمرارة، ويلجأ إلى إنشاء علاقات أو شبه علاقات، فإما أن يفشل أو أن ينجح في سعيه، فهو إذا واجه الفرد ذاته، فانه يواجه الآخر، وما ينطبق على الفرد وعمله وذاته،فإنما ينطبق أيضا على علاقته بالإنسان الآخر (وقد يندمج اندماجا كاملا في مجتمعه، ولا يجوز أن يحتفظ ببعد داخلي خاص به خارج عن النظام الاجتماعي الذي يريده المجتمع، فإن الآخرين يصبحون غرباء بالنسبة لغيرهم، إذ لايستطيع الفرد أن يربط نفسه بهم ما لم تكن له ذات أصيلة، وإلا سيفقد ذاته كانسان منفصل، عندما يكف عن الشعور بالوحدة معهم.

الاغتراب الأسري: يقدم الكاتب الروائي نموذجا للشخصية المغتربة عن أسرتها ومن الاغتراب الأسري واغتراب الأقارب، فينقل لنا من خلال شخصيتين مقابلة بين الخير والشر، نمثل الخير بشخصية الإنسان البريء صاحب المبادئ والمثل العليا، ونمثل الشر بشخصية الإنسان الشرير المؤذي المجرم.

الاغتراب المجتمعي: الذي تمثله الشخصية المنفصلة عن المجتمع ولا تتفاعل مع قضاياه، نظراً لعجز الإنسان في مرحلة متقدمة من العمر عن التفاعل مع القضايا الوطنية والفكرية والإنسانية، والتي منها طبيعة المجتمع المدني، مجال الأنانية الفردية، والتنافر بين الأفراد، والانشغال بالمصالح الخاصة، وهكذا يقوم الفرد المغترب اجتماعياً بالخروج الكلي عن نواميس وقوانين المجتمع، فلم تعد دوافعه للغربة دوافع ذاتية نفعية، بل دوافع هروبية تقوم على الإحباط الاجتماعي والعسر الاقتصادي.

الاغتراب خارج الوطن: ترتبط دوافع الغربة خارج الوطن عادة بالبحث عن عمل مجز مادياً، أو الحصول على مؤهل علمي متقدم أو بغية التخلص من العيش في أجواء غير مرغوبة اجتماعياً وغير مريحة نفسياً، فيواجه الإنسان في هذا النوع من الاغتراب تحديات كثيرة، إذ يصارع من أجل البقاء قوى متعددة تتمثل في العادات والتقاليد الجديدة ومغريات الحياة المادية والمعنوية، وبدل أن يرتد إلى الوراء، ويتحصن بمبادئه القومية أو الدينية أو العرقية؛ فإنه يتخلى عنها،

متجهاً باندفاع نحو الغرب، تزدوج معها شخصيته ويفقد بعدها توافقه النفسية.

قيادة إلى الحكم على الإبداع:

هكذا تقودنا الباحثة إلى الحكم على أن الكاتب استطاع معالجة قضايا إنسانية في الواقع المعاش، مما جعلها على درجة عالية من الأهمية في حياة الإنسان، لا سيما عند ربطه بين ثورة الفقراء وثورة الوطن، ثم انعطافه نحو القضايا القومية، كالحديث عن المشاركة العربية في النضال ضد المستعمر ومعايشة المجتمع الأردني لنكبة فلسطين بكل أبعادها، وتصاعد الحرب الأمريكية على العراق، والحرب الأهلية في لبنان والعدوان عليه عام 1982، لتبلور الباحثة في أعمال البراري بثلاثة أمور ترتبط بالحروب، هي: الموت والتشويه والفساد الاجتماعي والسياسي. أما القضايا الوطنية فتشمل: الحرية/ الديمقراطية، المقاومة/ الأحزاب. فالروائي البراري يدين التجربة الحزبية من حيث طبيعة الصراع بين الجماعات، مما انعكس سالباً عند محاولة معالجة الهموم الخاصة بالإنسان العربي، مثلما تحسس سمات النظام السياسي المنهار في العالم، فقابل ذلك بالرفض والتعلق بالنموذج العربي والبطولة العربية الخالدة.

الكشف عن الدوافع:

في معرض تمعن الباحثة ابهارة للمضامين الأسطورية، تكتشف دافعاً آخراً جعل البراري يلجأ إلى توظيف الأسطورة في كتاباته هو هذه الأوضاع السياسية العربية، بكل ما تشمل من ظروف قاهرة، واضطهاد سياسي خارجي للأمة العربية، فهو قد عاصر أحداثاً سياسية مهمة في معظم الدول العربية، وخاصة في فلسطين والعراق فآلمته هذه الهزائم المتكرر، ودفعت به إلى الترميز والأسطورة، ولقد استطاع أن يوظف بإشارات قليلة أسطورة جلجامش في رواياته، فيذكر الصفات التي تحلى بها هذا الرمز كالشجاعة وحب المغامرة، ويسقطها على بطل الرواية، مستوعبا فضاء الأسطورة، موظفاً رموزها، مستحضراً أساطير قديمة سبيلاً إلى فهم الواقع والحياة والتعبير عن تجربته الروائية، فكان بحثه في التجارب الأسطورية والمواقف والإنسانية، بحثاً عن تجارب مشابهة لواقعهم.

ولم يقف توظيف التراث عند البراري على الأساطير والموروث العربي الإسلامي، كما لاحظت الباحثة، بل تجاوزه إلى التأثر الشعبي والمعتقدات القديمة السائدة في المجتمع العربي، فاستخدم بعضا من الحكايات والقصص الخرافية، التي تنسج شعبياً حول حدث مهم، ويستمتع الناس برواياتها والاستماع إليها، إلى درجة أنهم يستقبلونها جيلاً بعد جيل في رواية شفوية. فيبرز في هذا الأفق تمكن الروائي البراري من توظيف الموروث الشعبي سعياً للحفاظ عليه واستخدامه دليلاً على الانتماء الصادق للثقافة والمجتمع الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة، لتشكل بؤرة فلسفية قادتنا إلى الخوض في القضايا الفلسفية في رواياته.

ولنأخذ قضية الموت في روايات البراري والتي تجدها الباحثة أنها ارتبطت بها ارتباطاً كبيراً، فقد تكررت مفردة الموت في رواياته كثيراً، مستخدماً إياها بصورتين رمزيتين لمواقف الشخصيات الواردة، التي عانى بعضها من الموت الحقيقي، بمرض أو في حرب، وبعضها الآخر عانى الموت المعنوي النفسي، فكان الموت لهم منقذاً. أما العبثية العشوائية التي تظهر في روايات البراري، فقد شكلت كما تبين للباحثة تعبيراً عن شعور الفرد بالغربة إزاء مكانه وزمانه وعلاقاته، عندما يسعى الإنسان من خلاله إلى تحطيم المنظومات الاجتماعية المحيطة به من قيم وعادات وتقاليد تحول دون

حريته واستقلاله الذاتي. وتكشف الباحثة عن محاولات البراري استدعاء الأرواح لسرد قصصها، كما استدعى الإيحاءات القصصية الدينية، في قصة مريم العذراء والمسيح، وقصة آدم وحواء، وقصة هابيل وقابيل، وقصة يوسف، كرموز واقعية استخدمها ليعيد بها الواقع الإيحائي.

الاهتمام بالمكان وتوظيفه :

نتفق مع الباحثة من أن هزاع البراري أحد هؤلاء الذين اهتموا بالمكان ووظفوه، لتقديم رؤى اجتماعية ونفسية وحضارية مختلفة. فهو يعكس المكان المعادي اتخاذه صفة السلطة بداخله، وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسف الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري. أما الحديث عن السجن فيشعر الإنسان بالخوف والكآبة لما يحويه من معاملة قاسية وقمع وعدم امتلاك الشخص لحريته، ويعد مكاناً جبرياً معداً، وأما الكتابة عن القبر بوصفه رمزاً تغنى في الحقيقة عن الموت، وتشكل انتقالا من جماليات النور إلى جماليات العتمة، تنطوي على سر من أسرار المكان، بل على كمين من كمائنه التي تنتظر الكائن، وهو بمثابة صرخة المكان التي لا تسمع.

على الطرف الآخر هناك البيت وهو المكان الأليف للمرء، ومقامه الأول، الذي ينضج فيه وعيه بمحيطه الإنساني، ويتنقل فيه بحريته واختياره، تندمج فيها أفكاره وذكرياته وأحلامه، التي تمنح البيت ديناميت مختلفة، أما الشارع فهو من الأماكن الهامة في حياة المدن والقرى في التنقل العام، والذي اعتبره الراوي صحراء المدينة وجزؤها الزمني. وعلى هذا الشارع ثمة أماكن يرتاد بعض الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس، ومنها ما يعتبر مكان لانتقال أشخاص عاطلين عن العمل، أو من ذوي الشبهات، وراءهم سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجودهم في مثل هذه الأماكن، وليس ثمة ما يدعو إلى الإلزام أو الإجبار للدخول إليها، بل يأتي الشخص إليها بمحض اختياره، وفقاً لرغبة ذاتية ملحة، هذا عن المكان في الإبداع الروائي للبراري، أما الزمان فترى الباحثة أنه يبني أحداث وحبكة روايته (كما في الغربان) بصورة متداخلة، فيبدو الزمن بصورة الهبوط ثم الصعود والغوص في أعماق الماضي والصعود على سطح الحاضر.

النسيج اللغوي للأعمال الإبداعية :

تنتقل الباحثة إلى محور هام جديد في قياسها وتقييمها لأعمال البراري الروائية فتفرد النسيج اللغوي لهذه الأعمال، وتعرفنا على الأنماط اللغوية المستخدمة، كاللغة التصويرية والرمزية، التي كشف هذا الكاتب من خلالها طبيعة الواقع الاجتماعي عندما تهتز قيمه وعاداته وتقاليده، وخروج بعض شرائحه على ما هو مألوف، مما يعطي إحساساً بالاشمئزاز والقذارة، فقد تمثلت دلالات هذه المقاطع بمناخ الغربة والسقوط والضياع، وتشابكت مع مكونات مرجعية الواقع العربي، بما تشيع في مناخه تلك المكونات السالبة.

وانشداداً لهذا الواقع استخدم البراري في رواياته اللغة اليومية المحكية القريبة من الواقع لنقل أفكاره ومشاعره، والتي اشتملت على السرد والحوار بين الشخصيات وداخل ذواتها. ويلاحظ في المحاولة الأولى للبراري سهولة اللغة وقربها من الواقع وبعدها عن تعقيدات العصر وعن تقنيات الفن الروائي الجديد، ولا غرابة في ذلك فالتجربة لشاب يكتب روايته الأولى، يتجلى فيها الصدق في النقل والتصوير. وهو كذلك كما أبانت الباحثة قد استخدم الحوار في رواياته، عامل من عوامل الكشف عن أبعاد الشخصية أو تجلية النفس الغامضة، أو الوصول بالفكرة المراد التعبير عنها، وذلك توخياً للأمانة والصدق في نقل صور الحياة بمستوياتها الثقافية والاجتماعية، والكشف عما يجول بخواطر الشخصيات

الواردة في الرواية، مما أكسب الرواية بعدا دلالياً، وجعل لغة الحوار متنوعة ومتناوبة بين الفصحى والعامية والوسطى.

الحكم والنتيجة:

تنهي الباحثة ابهارة قاسم الطراونه تقييمها لأعمال هزاع ضامن البراري الإبداعية بالحكم الايجابي الذي انتهى ببروز اسمه كروائي ذي إسهامات في تشكيل خريطة الرواية الأردنية الحديثة، من أول أعماله «الجبل الخالد»1993، إلى آخر أعماله المطبوعة حتى الآن 2012 «تراب الغريب»2007. إذ تعتبرها قد قدمت مضامين ورؤى تتصل بإبداعات جيله، وذات مضامين اجتماعية وقومية وفلسفية وأسطورية، وقد حفلت بالقضايا الاجتماعية، وهي تكشفت عن أبرز الظواهر السلبية بين فئات المجتمع وشرائحه، وقدمت صوراً من العلاقات الاجتماعية الجائرة، كالاستغلال والاحتيال وانتهاز الفرص، على حساب الطبقة المحرومة في المجتمع.

وهي تلاحظ أن الكاتب عالج موضوع الاغتراب، وارتباطه بالإنسان اضطراراً أو اختياراً، وما ينجم عنه من آثار ايجابية أو سلبية على الفرد، مع أسرته أو مجتمعه أو في وطنه، بينما احتلت قضايا اجتماعية أخرى حيزاً كبيراً في رواياته،كقضية السقوط الجنسي والخروج عن العادات والتقاليد، وقدمها كمهارب ومتنفسات من الضغوطات النفسية الناجمة عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية. كما جسدت رؤاه هموم الأمة، ثم اتجه إلى عالم الأساطير لعل فيه شخصية تستطيع تحقيق ما لم يستطع أي فرد تحقيقه، واستطاع الكاتب تجسيد نظرته للمجتمع وللحياة والناس ، وإدانة شتى أنواع الفساد الذي يجتاح الواقع المعيش، فجاءت أحداث رواياته مطابقة لهذا الواقع من حيث التجزئة والتشتت.

خاتمة:

هكذا نجحت الباحثة الدكتورة ابهار الطراونة أن تعيد بناء التجربة الإبداعية الروائية للكاتب هزاع البراري، بعد أن فكفكت بنيتها، بقصد التأمل في أركانها وأجزائها، لتساعدنا على فهم محتواها وحقيقة مكوناتها، ولتحكم على هذا المنتج المتقن الشغل والبديع في القوام، حكماً منهجياً علمياً، لا يدع للرومانسية والمخيال أن تفلته من عقاله ومحدداته الموضوعية، وجعلتنا نخرج بحكم موضوعي ينصف صاحبه ويرسخ لدينا القناعة بأنه روائي يتقدم الصفوف بخطى وئيدة ثابتة، تماماً كما هي قد أعطت الانطباع عن دأبها وأناتها في دراسة النص وتحليله والحكم عليه من مختلف الجوانب، لا تبتغي من ذلك إلا وضع معالم الإبداع الناجح انتاجاً والمفيد اجتماعياً والآمن مستقبلياً. ولكنها يا ليتها عمدت -عند إعداد الأطروحة ككتاب يصدر في العام 2012 وبدعم من وزارة الثقافة بالذات- إلى إضافة الجديد من الأعمال الروائية البراري بعد أن أعدت هذه الأطروحة كرسالة جامعية في العام 2007، كما أننا نتمنى على الباحثة أن تستمر في مشوارها لنقد وتحليل الأعمال الروائية والقصصية للمبدعين الأردنيين، بدءاً ممن يتقدمون الصفوف الإبداعية في المجتمع الأردني، ويشار إليهم بالبنان العربي، تقديراً وتكريماً، ونسألها هل بالإمكان أيضاً أن تجس الإبداع الشعري بهذه المعايير وتخضعه لقياساتها، وخاصة بعد أن ابتعد في نظمه الحديث عن أصول العروض وقواعد الفراهيدي؟

ليلى الأطرش: امرأة للفصول الخمسة

«لون الإنسان... مشكلة الحياة»

سليم النجار

تشكل «المرأة» في رواية «امرأة الفصول الخمسة» للكاتبة ليلى الأطرش كما في الرواية العربية المعاصرة محوراً هاماً ورئيسياً، وتكاد لا تخلو رواية عربية من هذا المحور الهام، وذلك انطلاقاً من معطيات اجتماعية وأخلاقية وفكرية وكذلك سياسية، فالمرأة كما ينادي المحافظون والتقدميون تبقى نصف المجتمع، تلك العبارة التقليدية التي لا يخلو منها أي خطاب سياسي واجتماعي واقتصادي يتحدث عن هموم الحاضر وآمال المستقبل، وتكاد طبقاً لذلك تبدو أي رواية عربية معاصرة رواية مستهجنة لو أنها خلت من محور المرأة وما تلعبه من دور جليل في حياتنا العربية وفي الحياة الإنسانية عامة، فكيف يمكن أن يكون طعم رواية ما وهي خالية من الحب والجنس..؟



قد يكون تموضع المرأة وما تمثله من حب ونماء وجنس محوراً هاماً ورئيسياً، ولكن ما هو أهم من ذلك هو كيفية طرحنا هذا الموضوع، ومن أي نافذة ننظر إليه، فنحن لن نأتي بجديد ولن نضيف جديداً ولن نخدم قضية المرأة إن

◄ ناقد أردني.

كان هناك قضية في الرواية العربية ما لم نستشرف مستقبل المرأة استشرافاً حضارياً متقدماً من خلال ماضيها التعيس وحاضرها المتأرجح بين أن تكون أو لا تكون.

ومن هنا يتبين لنا من خلال واقع الرواية العربية المعاصرة أن الإضافات الإنسانية الحقيقية التي أضيفت إلى تموضع المرأة العربية في المجتمع العربي المعاصر كانت إضافات محدودة إلى حد كبير بعد إسقاط كل الروايات العربية المعاصرة التي اتخذت من المرأة موضوعاً مجانياً أو حلية من حلي معصم الرواية العربية، ذلك إننا كقراء علينا أن نسأل أنفسنا دائماً هذا السؤال الموجه للمرأة الروائية:

- قولي لي من أنت ومن أي نافذة تطلين على المرأة حتى أستطيع أن أقرأك..؟

إذاً ماذا يفيد قضية المرأة العربية إذا لم تكن هناك معالجة روائية تفتح للمرأة نوافذ حاضرها المغلقة وتدفعها إلى الأمام خطوة أو نصف خطوة..؟

ألا يكفي المرأة العربية أن تكون مقهورة ومحبطة في المجتمع العربي وأن معظم حقوقها الإنسانية مسلوبة بل هي زيادة على ذلك تحملها بعض قطاعات المجتمع العربي تبعة أعباء قهر الرجل أو إحباطه وسلب حقوقه الإنسانية؟

وهي في هذه الحال تحمل تبعات وأعباء قهر وإحباط وسلب حقوق المجتمع بأكمله: رجلاً كان أم امرأة، وقدر صبور! هذا كله في روايات كل من نجيب محفوظ في «نهاية وبداية» وفتحي غانم في «زينب والعرش» والطيب الصالح في «موسم الهجرة إلى الشمال». وقد ساهمت الأوضاع السياسية المتردية جداً في العالم العربي إضافة إلى الاستغلال المادي والانغلاق الاجتماعي إلى تنامي هذه الظاهرة في المجتمع العربي وبالتالي فإن الرجل العربي لم يلق متنفساً يفرغ فيه همومه وقهره غير متاع بيته، فكانت المرأة العربية هي المتنفس. وتزداد تبعات وأعباء المرأة العربية نحو ذلك كله كلما ازداد القمع والقهر والظلم والإحباط السياسي والاجتماعي والفكري في العالم العربي.

ويبقى الكف الذي يتلقاه ويأكله الرجل العربي في الشارع السياسي العربي وفي الحياة العربية كفاً مجيراً لأمه أو زوجته أو أخته أو ابنته تأكله في نفس اليوم وبنفس القسوة..!

وقد كانت ليلى الأطرش من الروائيات اللواتي أبرزن هذا الجانب في حياة المرأة العربية في روايتها «امرأة الفصول الخمسة»، كما سنرى بعد ذلك، كما أن الكاتب الجزائري الطاهر وطار كرس هذه الصورة الجهنمية للمرأة في عدة قصص مما كتب.

أما الصورة الواقعية للمرأة في هذه الرواية فتبدو في حاجة الرجل إليها، حاجته إلى جسدها وعدم استطاعة الرجل الاستغناء عن المرأة.

والأطرش في هذه الرواية تحاول أن تبرز مدى الحرمان الذي يعيشه الرجل من المرأة نتيجة للظروف الاجتماعية التي يحياها الرجل العربي، ولكن الأطرش من خلال «إحسان» بطل الفصل الأول والثاني من هذه الرواية أن الظروف الاجتماعية هذه يمكن تجاوزها بالعدد الكبير الذي حظي بمعرفته «إحسان» وتساعده على «تسكين عجزه» وتجاوز المحن التي تعترضه أو الواقع السيىء الذي يعيشه.

«نادية .. اتفقنا. ستذهبين؟

- ستكون هذه المرة الأخيرة.

- صاح جذلاً:

- حبيبتي..»

المرأة حاضرة دائماً في كل تحول من تحولات إحسان، فإحسان ينتقل دائماً من فكرة إلى أخرى ويتحول من حال إلى حال، وهو في تحولاته الحياتية يتحول أيضاً من عالم إلى أخر، وكأن هذا التحول عند إحسان يساعده على التغلب على مشاق التحول الحياتي والمهني، إذن فالمرأة في حياة إحسان هي بالتالي عامل مساعد على تخطي الصعاب وتقلبات الدهر.

والمرأة في «امرأة الفصول الخمسة» تكتسب قوة ذاتية أكثر منها قوةً روائية، بمعنى أن شخصيات الرواية تشعر بقوة المرأة أكثر من شعور القارئ بهذه القوة.

يقول إحسان:

«هذه المرأة من نوع جلال لو تزوجها لقضيا الساعات يفكران كلٌّ في ملكوت».

تلك كانت المرأة في الواقع.. في واقع شخصيات الرواية ولكن المرأة من ناحية أخرى كانت في هذه الرواية رمزاً من الرموز.

فالمرأة تبدأ بالصعود من الواقع إلى الرمز .. تبدأ من كونها امتحاناً صعباً للرجل على مواجهة الحياة مواجهة صحيحة من حيث اختبارُها للرجل ولقدراته على مواجهة الحياة سواء على صعيد العمل أو على صعيد التفكير، تبدأ من كل هذا وتنتهي إلى أن تتحول إلى رمز حين توحد الأطرش بينها وبين الفصول على لسان إحسان:

«استظرف فكرته، خرجت ضحكته مبسترة وساخرة، ما تبقى في كأسه منتشياً بالرضا عن نفسه». ونلاحظ أن رمز المرأة الحياة هو رمز اجتماعي في إطاره العام تتداخل حدوده جداً بحيث تغيب حدود كل رمز مع الآخر.

فتشاؤم الأطرش الكاتبة هو في الواقع الذي تصوّره ويجب أن تهرب منه وأن الكذابين المستغلين أصحاب الضمائر الميتة هم الذين يسيطرون على الحياة في مجتمعه، كذلك المرأة تختلط مع الكذب مع المال بكل وسائله القذرة باعتبارها جزءاً من الحياة الواقعية.

وبهذا نرى المرأة تمثل نوعين متضاربين من الرموز: فهي الخير والشر لا من خلال ممارستها العملية في الحياة العامة ولكن من أسوار بيتها، فهي مرة أخرى الأم والابنة والزوجة فقط ومن خلال هذه الوظائف الاجتماعية التقليدية تقوم المرأة بممارسة هاتين القيمتين.

فالمرأة حين تكون رمزاً للشر واللعنة، تكون عائقاً في وجه طموحات الرجل، حتى أن الحب والعواطف الإنسانية النبيلة تستحيل إلى عائق يعيق طموحات الرجل ويحد من حركته الطبيعية في الحياة العامة.

فها هي نادية إحدى بطلات الرواية تكون سبباً في سقوط قيمة الصداقة عند الرجل، خاصة عندما يتحدث زوجها إحسان عن صديقه جلال:

«ارتشف جرعة ثانية بتلذذ أوضح وظّل ممسكاً بالكأس:

- بعض الناس لا يعرفون اقتناص الفرص خاصة هؤلاء الذين يسمون أنفسهم مثقفين، تصوري يا نادية... جلال وشلته كانوا يتسابقون في استعراض ما قرأوا.

أقسم لك بالله، الواحد منهم كان يقرأ من أجل الآخرين والتفوق عليهم والاستعراض أمامهم، هل تصدقين كنت أجلس إليهم ساعة، ساعةً واحدة فأعرف منهم ما قرأوه في أيام. لم يكن عندي وقت أضيعه في القراءة».

إن المرأة الشرقية لها عالمها الخاص والغريب إذ بمقدار ما تبدو شديدة الرغبة في إظهار مفاتنها وإن كان بشكل فج فإنها

تخاف نفسها وتخاف الآخرين كثيراً، لذا تظهر شديدة التردد ميالة إلى الصمت، وحين تتحدث إليها عن أي أمر من الأمور تصاب بحالة من الارتباك أقرب إلى الخوف وتتلفت حواليها باستمرار وكأنها تحس أنها تقوم بعمل فاضح وان الآخرين يراقبون كل كلمة وكل تصرف.

وهي لكثرة تفكيرها بالجنس ورغبتها الهائلة في ممارسته تعرف كيف تكون فاتنة لدرجة الإثارة.

إن قدرة المرأة الشرقية في السيطرة على الرجل ليست ناشئة عن قدرتها الجنسية فقط، إذ يضاف إلى ذلك عنايتها الزائدة بمعدة الرجل وبذلك يكتمل الطوق حول الرجل ولا يستطيع الفكاك منه.

مشاركة المرأة في الحياة العامة محدودة وغير فعالة وأغلب الأحيان غير ظاهرة، فهي ظل للرجل وبما أن أهم القرارات تتخذ دائماً في الخفاء أي في مخادع النوم، فإن المرأة من هذه الناحية اكتسبت قوة وسلطة.

ويستطيع القارئ لرواية «امرأة الفصول الخمسة» أن يلحظ بسهولة أن الأطرش قد أبقت المرأة العربية داخل بيتها ولم تستطع أن تخرجها من بيتها هذه المرة، لا لأنها لا تريد لها ذلك ولكن طبيعة الرواية الصحراوية التي قدمتها لنا هي التي فرضت عليها هذا المجلس.

إن الأطرش من خلال رواية «امرأة الفصول الخمسة» تصور لنا مجتمعاً منحطاً أخلاقياً واجتماعياً وسياسياً، لا يؤمن بالحرية، يفتقد إلى الديمقراطية، ينقصه العلم وتنقصه المعرفة، لا يجيد استخدام ثرواته، تحكم معظم أجزائه فئة من المنتفعين والنصابين واللصوص والمحتالين الأفاقين، لا يفكر في المستقبل وليس لديه أي استشراف مستقبلي، يسجن المرأة في بيتها ويحجبها عن الحياة الواسعة، يقتل الإرادة في الإنسان ويقتل الإنسان كذلك، مثل هذا المجتمع لا تصور فيه المرأة على النحو الذي صورت فيه وما عدا ذلك سوف يكون تزييفاً للحقائق القائمة في هذا المجتمع، فمن أين تأتي لنا الروائية بالصور الجميلة عن هذا المجتمع وخاصة صورة المرأة؟ وكيف تريد من الروائية أن تطلق المرأة وهي سجينة وتحررها وهي عبدة وتعلمها وهي جاهلة وتعطيها ما للرجل من حقوق وواجبات والرجل نفسه في العالم العربي محروم من هذه الحقوق والواجبات..؟

مع ذلك استطاعت الأطرش رسم المرأة شبه الراعية محاولة قدر الإمكان تجاوز هذا التنميط للمرأة. تقول الرواية: «بل تشتري العقار في الصفقة القادمة وسأحتفظ بالذهب.

ـ لا يا نادية.. العقار أو الذهب ..فقط.

ـ كلاهما.. يا إحسان.. فالذهب والعقار لن يصلا إلى عشرة في المئة.. يبقى لك واحد وتسعة أعشار من الرأس.. وإلى أن تحقق لي ذلك سننام في غرفتين منفصلتين.

عادت إلى كتابها.. وظل محدقاً فيها بغير تصديق».

والسؤال:

هل يتركز دور المرأة على مساحة الحب والجنس والعواطف الإنسانية في رواية الأطرش؟

إن السطور التالية سوف تكشف مزيداً من الحقائق وتضيء جوانب أخرى من إشكالية المرأة والحب والجنس.

«يقال: إن العرب في قديمهم فرقوا بين الحب والجنس ولم يخلطوا بينهما، فقد ظل الحب عاطفة تقوم على الميل القلبي المقرون بالإيثار، ميل يتنفس في اللقاء والعنف والتأمل في حركة النفس والرغبة في توحد الشعور نحو الأشياء، لقد كان العرب

في قديمهم أيضاً يعتقدون أن النكاح يفسد الحب ويقضي عليه وقالوا: إن التواصل الجسدي ليس من مسابر الحب».

فهل حقاً إن التواصل الجسدي في القرن العشرين لم يعد من «مسابر الحب»؟ هناك أكثر من عشرة قرون تفصل بيننا وبين مفهوم العرب القديم للحب والجنس تغيرت خلالها مفاهيم كثيرة وجاءت نظريات وذهبت نظريات وحدثت تغيرات كثيرة ومخيفة في العلاقات الإنسانية وفي العواطف الإنسانية عموماً أدت إلى سلوكيات أخلاقية جديدة في كافة المجتمعات وفي تلك المجتمعات التي ما زالت في القرن الواحد والعشرين تعيش بمنطق القرن السابع أو الثامن الميلادي. ذلك أن رياح التغيير كانت أقوى وأشد من أن يصدها صاد أو يدفعها مدافع.

وكانت النتيجة أن التواصل الجسدي أصبح من «مسابر الحب» وأن ما يقال عن الحب العذري في القرن الواحد والعشرين ما هو إلا في خيال الشعراء الذين يحلمون بعودة مجتمع القرن السابع أو الثامن الميلادي. ولعل المجتمع العربي الذي بين أيدينا الآن والذي صوّرت ما بنا منه ليلى الأطرش يشير إلى أن الفاصل الذي كان يفصل بين الحب والجنس لم يعد قائماً لأن الإنسان العربي قد تغير نتيجة لتغير أدوات الحياة وتفاصيلها ومنهجها.

إن قراءة سريعة لبانوراما الرواية العربية المعاصرة تشير إلى أن الفاصل بين الحب والجنس قد تلاشى كليةً ولم يعد الجنس وسيلة الروائيين لكي يوقظوا القراء من نومهم أثناء قراءة الروايات المملة، لقد أصبح الجنس في الحياة ـ وكان كذلك منذ الأزل ـ جزءاً من الحياة نفسها كالموت والميلاد على حد تعبير هنري ميللر.

إن الإحساس بالمرأة وممارسة الحب والجنس لدى أبطال رواية الأطرش شيء فطري لا يتعلمه هؤلاء الأبطال، كما أنه شيء فطري بالنسبة لكل الناس.

إن مشكلة الجنس تتعمق أكثر كلما ازداد الجهل الاجتماعي والكبت السياسي والخيانة الوطنية. إن الأطرش ترى أن التدهور الاجتماعي والانهيار السياسي في المجتمع العربي كان سبباً في أزمة الجنس في هذا المجتمع وليست هي وحدها القائلة بذلك بل هناك مجموعة من الروائيين يشاركون الأطرش هذه النظرة ومنهم نجيب محفوظ ويوسف إدريس وإحسان عبد القدوس وغادة السمان والطاهر وطار وغيرهم من الروائيين المعاصرين»9.

كيف يمكن للحب أن ينمو ويترعرع وينبت ويزهر ويثمر بين الخيانات..؟

إن الخيانات لا تنبت غير خيانات مرادفة لها..!

والسؤال

- هل تعمدت ليلى الأطرش أن تقدم لنا موضوع الرواية وشخوصها على هذا النحو لكي تعمق المأساة والمعاناة التي تواجهها شخوص هذه الرواية؟

لا شك أنها قامت بذلك متعمدة لكي تلقي بنا نحن القراء في هذه النيران الصحراوية دون أن نستطيع الاستجارة بعرق أخضر.. بامرأة.. بموقف حب..

تقول الرواية: «نحن من شعب قدره يا نادية أن يتعرض للمؤامرات.. ومحاولات التشويه من الأقربين والأبعدين، هذا هو قدرنا ولهذا فنضالنا صعب ومختلف عن نضال الآخرين، وكثيراً مما يقال تشويش على ما نفعل، شيء في داخلي يكبر مع انفعاله، ألا تدري يا جلال الناطور أنني اعرف؟ مستر غونز آليس ألم يخبرك إحسان أنني سمعتك؟ جزء من وجهك

الحقيقي بات مكشوفاً أمامي وأريد أن أتيقن مما بقي من تفاصيله:

– مستر غونز اليس!

– اسمي جلال يا نادية

– مستر جلال غونز أليس لكما حديث إلا عن المؤامرات والدسائس التي تواجهون؟ ألم تكن هذه كافية لتوحيدكم؟ ألم تكن كافية لتصبح مطهراً للخلافات والتجاوزات والأخطاء التي نسمع عنها؟

ألا تكفي هذه كلها لتحاسب الثورة كل من يخطىء ويتجاوز ويتسلق أياً كان... وبقسوة؟».

حتى شخوص الرواية يبدون غلاظًا قساة لا مكان للمرأة بينهم ولا أثر للحب في قلوبهم، كما تبدو العلاقات الإنسانية ذات الصبغة العاطفية علاقات تفترسها الخيانة.

اعتمدت ليلى الأطرش على تقنية الحوار لتوصيف الخيانة. كأن المسافة بين المتحاورين تزداد قرباً كلما ازداد بعدهم، لا عن بعضهم، بل عن ذواتهم، كل متحاور يزداد قرباً من الآخر، كلما ازداد بعداً عن نفسه، ذلك أن النقاط التي يتبلور عندها التعثر و«يتوقف» الحوار أو على الأقل يتأزم لا تفرق بين المحاورين إنما بين الراوي وبداهاته، بين الراوي ومسبقاته أو لنقل: بين الراوي وبين نفسه وهو يسعى للانفصال عنها. فكأن الالتقاء بين أطراف الحوار لا يتم إلا عند نقاط افتراق، وكأن الاتصال بينهما لا يتم إلا عند نقاط انفصال: نقاط تأزم، والتأزم التي تتحرر عندها الرؤية من يقينياتها وتخفف من «حقائقها»، إنها النقاط التي يغدو عندها أطراف الحوار «في الهم سواء» وليس أي هم بل الهم الفكري «الذي تتحول فيه الأشياء التي تبدو معروفة إلى أشياء تبدو أهمل للمساءلة» على حد تعبير هايد غر.

وهذا ما سعت إليه ليلى الأطرش في روايتها «امرأة الفصول الخمسة» وهي صور أكثر قسوة وأشد فظاعة من الصور التي شاهدناها في الروايات التي سبقت هذه الرواية «امرأة الفصول الخمسة».

الهوامش:

1- رواية امرأة لكل الفصول. ليلى الأطرش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1990.

2- لمزيد من التفاصيل حول تموضع المرأة العربية في الصالونات العربية يراجع كتاب د. لطيفة الزيات ((من صورة المرأة في القصص والروايات العربية)). دار الثقافة العربية. القاهرة 1989.

3- مصدر سبق ذكره ص «50».

4- مصدر سبق ذكره ص «54».

5- مصدر سبق ذكره ص «54».

6- مصدر سبق ذكره ص «53».

7- مصدر سبق ذكره ص «94».

8- راجع كتاب الحب في التراث العربي: د. محمد حسن عبد الله. عالم المعرفة الكويت 1980. ص111 وما بعدها.

9- راجع: أزمة الجنس في القصة العربية، د. غازي شكري. دار الآفاق الجديدة 1987.

10- مصدر سبق ذكره ص «116».

الأنثوية والقصة...حول تخصيب المعنى

يوسف يوسف

ينطلق القاص الكردي (فاضل كريم أحمد) في تصوير حالتين من حالات المرأة في الحياة، من كوزمولوجيا تقوم على إيمانه بفكرة التكامل بين الرجل والمرأة من أجل أن تمضي الحياة في مجراها الطبيعي. وهو في القصتين اللتين تحملان العنوانين «جدتي لا تريد أن يحلب أحد النعاج» و«أمي تمانع أن أكون وزيراً» يفسّر عملية اكتشاف الذات من خلال الانتصار للأنثوية في الوجود، بإعطائها المكانة التي تستحق أن تشغلها بجدارة.

لقد اعتبر عالم النفس الشهير (يونج) الأنثوية معراجاً نحو الأفضل والأحسن، وها هو القاص في هاتين القصتين، يقدّم صورتين للمرأة : الجدة – الأم وهي تدفع الرجل: الحفيد - الابن- وكذلك الناس – المجموع في طريق هذا المعراج الذي تشرق فيه شمس الأنثوية ويبزغ فجرها.

القصتان تمضيان باتجاه كشف الواقع. وفي مقابل عشرات القصص التي يؤمن أصحابها بفكرة مركزية العقل الذكوري القادر وحده على العطاء والتميز، يقدم القاص صورتين حيتين نفهم من خلالهما انحيازه بوضوح إلى فكرة مركزية العقل الأنثوي، بدلالة ما نلمسه ونراه من أفعال كل من الجدة والأم. ومن هنا يأتي الحديث حول تخصيب المعنى، الذي هو فكري اجتماعي، نتبين فيه كيفية الانتصار للأنثوية وعقلها الذي ينعتها الكثيرون بسببه بالدونية.

خلال فترة وقوف الشاب (سيروان) في مطار (كاتيوك) في انتظار قدوم جدته عائشة خان، التي كانت قد أخبرته في برقية برغبتها في القدوم لزيارته ، نرى الروعة في الانسيابية التي تتميز بها قصة تيار الوعي الناجحة، التي علينا قراءتها بطريقة مختلفة عن تلك التي يمكن أن تقرأ (بضم التاء) القصة العادية بها. وسوف نكتشف بأن تأثير عائشة خان فينا أقوى مما يمكن أن نشعر به في الحياة الواقعية التي يمكن أن تجمعنا بها. وهنا فإن القاص يقدم الجدّة في أفضل تجلياتها، تماماً مثلما يفعل حين يقدم الأم في القصة الأخرى. وبما أن فهمنا لأية شخصية كما تظهر في كل من الواقع وبين سطور الكتابة فوق الورق، مصدره العقل والاحساس معاً، لذلك يمكننا القول بأن عائشة خان في واحدة من أهم تجلياتها استطاعت أن تقنعنا بأن الأنوثة ليست تشوها كما تصورها أرسطو، وإنما هي في الحياة البشرية فائقة الأهمية ولا يمكن للذكورة أن تتخلى عنها، ليس للضرورة الجنسية وحدها ، وإنما للضرورة

باحث أردني.

الوجودية كذلك. وهي في ظل هذه الكوزمولوجيا الراقية، التي لا يؤمن صاحبها على ما يبدو لنا بفكرة ضرورة تسييد العقل الذكوري في الحياة، استطاعت أن تكون جزءا منا، تدور في ذواتنا ودواخلنا.

لا شك أن الفرق شاسع جداً بين الاكتفاء بقراءة قصة قصيرة ما، وبين قراءتها وتحسس واكتشاف ما فيها. نحن هنا لا نتحدث على الفروقات بين قارئ وآخر، وإنما عليها بين قصة وأخرى غيرها. وليست القصة النفسية دوماً خليطاً لا اتساق فيه كما يرى بعض النقاد ، وإنما هي قطعا من الأبنية التعبيرية التي يجب على القارئ أن يتمكن في تعامله معها من الوصول إلى باطن شخصياتها ، وكذلك إلى معرفة المعنى الحقيقي من خلال التفكير بما وراء الكلمات وسواها من عناصر القص. وهنا في تصوير التكامل بين الذكورة – سيروان، والأنوثة – الجدة عائشة خان، الذي لا يمكن أن يكون جنسياً بحكم علاقة القربى بين الشخصيتين، فإن القاص ينقض كل ما هو مألوف حول موقع المرأة في المجتمع. وهذا يعني أنه ينأى في تصوير هذا التكامل عن تقديم المرأة باعتبارها مجرد جسد أو وعاء، ويقدم في مكان ذلك صورة المرأة – العقل – العالم الأفضل، وهو مما يدعونا إلى القول بأنه يصور كيفية بزوغ الأنثوية، وما يمكن أن يحدث في أعقاب هذا البزوغ .

ربما هي الأنوثة التي دفعت الكاتبة الشهيرة فرجينيا وولف إلى القول «إن حياة بعيدة الغور خفية، شبه صوفية لامرأة ما، تتملكني بين حين وآخر، فأحسّ بان عليّ أن أسردها بكاملها في جلسة واحدة «، إلا أن ما جعل القاص فاضل كريم أحمد يبدي هذا الاهتمام بالجدّة عائشة خان وحياتها، هو عذاب شعبه الكردي، وليس أي أمر آخر. هذا يعني أن الأنثى التي يكتب عنها، ويلاحق مفاصل هامة من حياتها، ليست من نوع الأنثى الدنيا الأرضية التي تمثل السلبية والمادة والفناء، وإنما هي من طينة أخرى مغايرة، علوية، إيجابية، خالدة ما دامت في الأرض مآسي وآلام.

عائشة خان التي نراها في حا لتين، ومثلها الأم التي نراها هي الأخرى في حالة ترفض فيها وصول ابنها إلى كرسي الوزارة، كلتاهما تقبض بطريقتها الخاصة على جمرة الحقيقة، وبالتالي فإن الأنثى التي في كل واحدة منهما ليست أرومة بؤسنا، كما كان قد زعم جوزيف جلانفيل في حديثه حول المرأة ، وإنما هي بعكس ذلك تماماً، أرومة سعادتنا. إننا نشير هنا إلى المستقبل الذي يطل من ماضي عائشة خان الذي يستحضر القاص أجزاء واسعة منه، وكذلك من حاضر الأم التي تعكف على تربية ابنها التربية الصالحة. لقد اتهم جلانفيل المرأة بممارسة الخداع، ولكن المرأتين في قصتي الكاتب اللتين نتناولهما في هذه الدراسة، ليستا من النوع الذي تحدث عنه جلانفيل. يقول القاص على لسان سيروان حول مكانة الجدة «كثيراً ما كنت أردد في نفسي، إذا لم تفلت إلى الآن يدها المتشبثة بالحياة، فإن هذا يعني أنها مصرّة على البقاء، لكي تروي بدلاً من كتب التاريخ ملاحم هذا القرن المدهشة، وروايته كما هي، فهي لا تضيف إليها الحوامض والأملاح، ولا تضيف إليها شيئاً ولا تنقص. صحيح أنها أمية لا تعرف ماذا يعني التاريخ، ولكن ما ترويه لا يصل التاريخ إلى مستواه». ومثل ذلك يقول على لسان الأم حول كرسي الوزارة الذي يتمناه ابنها «إنه مثل طعم العلقم، وأولئك أيضا – تقصد بقية الوزراء- هم مثلك أغبياء يركضون وراء السراب، ويقتلون أنفسهم لأجل كرسي، فتعقل يا أحمق».

ما سبق يعني أن الاثنتين: الجدة والأم، تنظران دوما في أي سلوك تقومان به إلى المستقبل. وسوف يدرك القارئ عند التوقف أمام عنواني القصتين، أن لكل من البطلتين

هاجسها في الحياة. فإذا كانت الجدة ترفض أن يقوم أحد بحلب النعاج – الشياه التي تمتلكها حتى لو كانت ابنتها هي التي ستفعل ذلك، فمعنى ذلك ليس الكشف عن شخصيتها، وإنما توضيح مدى تشبثها بهويتها القروية. إن امرأة لها مثل هذه الصفات التي يشير إليها الحفيد سيروان، لا يمكن إلا أن تحمل في أعماقها حكمة كبيرة، ومثلها بصيرة نافذة. ولما كنا قد أشرنا إلى رغبة القاص في تسييد العقل الأنثوي، والكشف عن الطاقات الكامنة فيه، وكذلك توكيد إمكانيته الهائلة، فإن المرأة الكردية التي تمثلها الجدة عائشة، التي لم تأت تسميتها من قبيل الصدفة كما نظن، تحمل من الحكمة ما لا تقدر على حملها أو بلوغها غير النساء اللاتي من طرازها. إن عائشة التي تملي على حفيدها ما تجب كتابته، إنما تسعى من أجل بناء مستقبل شعبها الكردي، الذي تتنوع تراجيديات حياته آنذاك في عام القحط، خلال سنوات الغزو الروسي، هاجر الكل، ولم نستطع أن نحمل شيئاً معنا سوى تلك القدر النحاسية التي أحبها أكثر من نفسي. حملتها تحت ذراعي فاعترضتنا مجموعة من الجنود الروس، وأجبرونا على الترجل. اخترقت رصاصة القدر النحاسية من الجانبين، ولم أرخ يدي ولم ألقها أو أتخلى عنها ورأيت اندفاع الذئاب – تقصد قطعان الجنود – نحوها – الأغنام – وكيف أحاطت بها وساقتها بعيداً. رأيت كيف التفتت للمرة الأخيرة إلى حافات السطوح، وكيف صارت بروى – قريتها – التي كانت كالجنة خلال طرفة عين جحيماً، و«بقيت أنا وزينو ابن خالك هناك – تقصد في كركوك – قررنا البقاء والمقاومة. قلنا: هذه المرة لن نغادر بيوتنا، لقد نسفوا ذات مرة بيتنا على مرأى منا، هذه المرة عليهم أن يمروا فوق أجسادنا». وعلى المنوال ذاته فإن الأم هي الأخرى تتسيد بعقلها وبالحكمة التي تحملها الموقف العام في القصة الأخرى «إن هؤلاء يعيشون على الدم وفيه يسبحون ولا يشبعون منه.. إنك – تقول لابنها – لسوف تحترق من سبطانات هذه البنادق. وهي ليست من أجل الحياة والحب والجمال ونثر الورود. إنها من أجل الموت والحقد ووابل الرصاص» و«فيا أيها العصفور الجميل، أين أنت في هذه السماء من تلك الصقور والنسور والجوارح – إشارة إلى بقية الوزراء؟ فلا أجنحتك قوية ولا منقارك حاد» و«صحيح أن الرئيس الآن لا يهتم ببعض الأمور ولا يمنحها الاهتمام اللازم، ولكن تأكد بأن مصيرك لن يكون أفضل من مصير الوزراء الذين سبقوك».

من المؤكد بأن الأنثوية في القرية التي كانت الجدة تعيش فيها ظلت مسحوقة لزمن طويل. وهي لم يكن في مقدورها المجيء بأية بهجة، ولكنها في القصة تأتي بكل ما يحرك الحياة ويدفعها إلى الأمام، ومثل ذلك بالبهجة الكبيرة. لقد كان الكثير من الرجال يشعرون بالإهانة إذا قيل لهم بأنهم إنما يفكرون كمثل ما تفكر الإناث، ولكن القاص في هاتين القصتين استطاع نسف مثل هذا الإحساس السيء من جذوره، بل ويمكن القول بأنه في انحيازه بهذا الشكل إلى الأنثوية وإنصافه لها، يكون قد وضع الإصبع على الجرح، من حيث أن مثل هذا التصور يصل إلى مستوى الخطأ التاريخي الكبير، الذي يتمثل في إقصاء العقل الأنثوي، وتسييد العقل الذكوري تماماً بدون أي اعتبار للعقل الآخر الأنثوي.

والجدة التي يكتب القاص عنها وتنوي المجئ إلى مطار كاتويك حيث حفيدها في استقبالها، لم تكن في الماضي حينما كانت في قريتها تسافر إلى المدينة التي لا تبعد عنها «سوى لفة عمامة إلا بعد اضطرار وإلحاح وشحذ همة». هذا يعني أننا أمام حالتين: حالة الجدة القروية التي لم تكن تركب في السيارة، وكانت أطول رحلاتها إلى «جوار كلاو» و«سرقزل» أو من أجل حضور عزاء أو عرس، ومثلها حالتها، وهي تعيش في المنفى وتستحضر التاريخ باستمرار فلا يغيب عن وجدانها بتاتاً، حتى وإن كانت قد أصبحت تسافر بالطائرة. والقاص

خلال ذلك يبعث ربما من تحت رماد النسيان تاريخ الكرد، والكثير من جوانب موروثهم وواقعهم من خلال سرد حياتها التي تجتمع فيها مختلف جوانب حياة شعبها. ولأنها تحتل هذه المنزلة الرفيعة التي لا تقدر على الوصول إليها إلا من كانت لها مثل بنيتها الذهنية، فإن القاص يقول فيها على لسان حفيدها سيروان «كانت جدتي إذا جلست وتحدثت، تتحدث كفيلسوف يريد توضيح مختلف أبعاد نظريته الجديدة، وأنا مذهول بأفكارها وآرائها غير المتوقعة. ومن ثم أشفق على نفسي من جهلي في مجال الفلسفة. وعلى الرغم من كل محاولاتي لمسايرتها، والتي كانت تذهب سدى، فقد بقيت متخلفا عنها ولا أكاد أبلغ الغبار الذي تثيره خطواتها. وأنا مندهش لأنها في ما مضى لم تكن تعرف سوى غزل الصوف والصلاة والصيام وخضّ قربة اللبن».

صحيح أننا أمام قصة تتحرك باتجاه الكشف عن أبرز صفات الجدة، وأنها تضعها في دائرة الضوء، إلا أن هذا الأمر لا يحدث هكذا بدون غاية، وإنما وهذا هو الأساس، فإن القاص يفعل ذلك كله من أجل إنصاف الأنثوية، ووضع نيشان الفخر فوق صدرها، على اعتبار أن ما تستطيع الجدة القيام به، يمنحها نوعاً من الفرادة والصدارة معاً. يقول على لسان سيروان «ومثلما يصعب بعد مرور عشرة أو عشرين عاماً تمييز التغييرات التي تطرأ على شجرة الجوز المعمرة بسهولة، كان من الصعب تمييز التغييرات التي طرأت على جدتي بسهولة. فهي لا تضع نظارات فوق عينيها، ولا تمسك بالعصا، وقلت في نفسي: إنها التاريخ الحقيقي يريد مواجهة الكوارث وهو يجرّ خلفه الراية المتدلية.. شكل خطواتها، طريقة ارتدائها للثياب لا تختلف في شيء عما كانت عليه قبل خمسة عشر أو عشرين عاماً. ولو قارنتها الآن بما كانت عليه يوم ودّعت للمرة الأخيرة قرية بروى، أستطيع القول أنها الآن أكثر نشاطاً. آنذاك كنت أتخيل أن كل تلك المآتم الطويلة والفواجع الدائمة ستصيبها بالكمد والحزن، ولكنها حتى أمام هذه الكوارث تصرّ على إظهار روح المقاومة وعدم الركوع، وتريد أن تطيل عمرها إلى اليوم الذي تمسك فيه ضروع نعاجها، وترتشف جرعة من مخيض القربة التي لم تكن تدع أحداً آخر يخضّها، كي لا تفقد الوفرة والبركة التي تتميز بها».

يقول غوته: إن المؤلف الذي تحتاج قراءته إلى معجم لا يساوي شيئاً. وإلى انعكاس هذا التصور في القصتين، فإن الكاتب فاضل كريم أحمد الذي يختار الواقعية منهجاً للتعبير في كتاباته القصصية، لا يضع المتلقي في وسط الأحاجي والألغاز كمثل ما يفعل كثيرون سواه، وهذا يعني أن أي حكم نقدي يمكن التصريح به، لا يحتاج إلى جهد كبير أو إلى وقفة طويلة. ربما يرى البعض بأن ما نقوله في هذه الدراسة يهتم بالدرجة الأساس بالتضمينات الاجتماعية والفكرية وأنه ينأى عن الخوض في الجماليات، إلا أن هذا التصوّر الذي نحترمه، لا يمنعنا من القول بأننا أمام لغة قصصية واضحة. وكما هو معلوم فإن اللغة الحية والحقيقية، هي وحدها التي يمكن أن تحتفظ ببقائها. لقد عدّ الكثيرون السؤال المدخل الأساسي إلى الحكمة، وكذا إلى المعرفة، فما هي أسباب رفض الأم فكرة أن يكون ابنها وزيراً؟ نحن لسنا في وارد البحث عن هذه الأسباب على الرغم من أهمية ذلك، على الأقل من وجهة النظر النقدية التي تهتم ببنية الشخصية القصصية، ولكن من المهم أن نعرف بأن فكرة تسييد المرأة – الأم هي ما يسيطر على عقل القاص الذي يصوغ الأحداث والمواقف على وفق تلك الكوزمولوجيا التي أشرنا إلى أهم ملامحها، ومنها احترامه الأنثوية التي لا ينكر عليها قدرتها على مواصلة توجيه الابن في حالة القصة التي بين أيدينا، حتى وهو في مثل هذه العمر التي يمكن أن يصبح فيها وزيراً. وهي إبان عملية

التوجيه التي تقوم بها، نتبين الكثير من علامات الواقع التي تقدمها باعتبارها من مبررات إدانة السلطة الحاكمة التي لا تقبل من ابنها انضمامه إليها، حتى لو كان مثل هذا الفعل سيجعله وزيراً. وهي لذلك تقول «إنك لسوف تحترق من سبطانات هذه البنادق، فهي ليست من أجل الحياة والحب والجمال ونشر الورود، إنها من أجل الموت والحقد ووابل الرصاص. هذا الجيش هو من أجل القمع والحرب وليس من أجل ألعا ب الأطفال».

إنها جراء هذه الصورة التي تقدمها بهدف إدانة السلطة، والإعلان عن رفض كرسي الوزارة، تكون قد وصلت إلى مكانة العقل المدبّر، الذي يدير شؤون الواقع. وهي في رفضها تشير إلى اختلاف بنية الابن على المستويين النفسي والأخلاقي عن أبنية الآخرين ممن يسعون إلى هذا الكرسي «ولدي العزيز.. إنني أشفق عليك وقلبي يتألم على ضياع شبابك، فإن كان لديك مرافقين على الأقل مثل ذلك المجنون – تقصد أحد الوزراء، فذلك أمر آخر. إن الأسد في شراسته لا يجرؤ على الاقتراب منه، وقد نال مرتبة الوزير بالرغم من الغباء الذي يحمله».

لقد تدارك القاص ما أغفله الكثيرون، فأعلى قيمة المرأة، وحقق نوعاً من التوازن بين الجوانب الذكورية والقيم الأنثوية، فأصبحت القصتان بذلك مدخلين هامين إلى القصة الكردية، التي ترقى إلى مستوى لا يقل علواً وارتفاعاً عن غيره من المستويات التي بلغتها القصة القصيرة عند الشعوب الأخرى من غير الكرد ممن اشتهرت بآدابها الراقية. هذا يعني أنه – القاص أنجز مقاربتين إبداعيتين إلى الأنثوية في الحياة، قلّ أن نرى ما يماثلهما من حيث الجودة في القدرة على التوصيل. والأمر اللافت للانتباه أن شعورنا بأهمية ما يطرحه القاص يزداد يقيناً كلما مضينا مع السطور، وبما يؤكد بوضوح أنه يحترم إحساسنا بالواقع. إن ما نراه في كل من البطلتين يشير إلى اندغامهما في الأصول التي تقوم عليها أسس البنية الاجتماعية التي ينتميان إليها، وترتبط بها وبمستقبلها كوزمولوجيا الفكر التي يحملانها.

في كتابها الشهير (الجنس الثاني 1949) تشير الفيلسوفة الوجودية الفرنسية سيمون دي بوفوار إلى أن المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة. وهذا يعني في المداخلة التفسيرية بأن المجتمع هو من يقوم بصياغة وضع الأنثى. وهنا فإن القاص الذي يقدم الأنثى في الصورتين المشرفتين، إنما يكون قد أعاد إلى الجنس الثاني حقه الذي صادرته الكوزمولوجيا المناوئة للمرأة. وهو ما يجعله يلتقي مع حركة النسوية الجديدة، وأطروحاتها الحداثية حول المرأة وموقعها في المجتمع. وبذلك فإنه يكون قد قهر المركزية الظالمة، ليس من أجل إيجاد مركزية أخرى مكانها تكون ظالمة بدورها هي الأخرى، وإنما من أجل الموازنة بين عقلين : أحدهما الأنثوي، والآخر الذكوري، ليس بمعنى الفصل بين الجنسين: الذكر والأنثى، وإنما بالمعنى الذي يقود إلى التكامل بينهما. فالجدة وحفيدها سيروان سوف يكمل أحدهما الآخر، والأم وابنها هما الآخران سوف يكملان بعضهما. وفي هذا كله فإننا نرى بان القصتين تبشران بعصر جديد، غير استعماري، تنعدم فيه الهيمنة العقلية وحتى السلوكية. عصر تغيب عنه فكرة المركز والأطراف، وتغيب عنه كذلك قيمة قهر الآخر وتوجيهه، وفرض الوصاية عليه كما جرت عليه العادة في المجتمعات الشرقية.

الجدة عائشة خان ليست من نوع الاناث الصامتات القانعات بواقع يمكن أن تقهر فيه الأنثى. وحينما يقول لها رجال المخابرات «يا عائشة خان لدينا سؤال نريد أن نتحقق قليلاً من معتقداتك ومواقفك، أنت تحرضين الناس باستمرار على عدم بيع بيوتهم وعدم الانتقال إلى جنوب الوطن، ووفقاً

للقانون يعتبر هذا جريمة كبرى ويجب إحالتك إلى المحكمة» فإنها تجيبهم فتقول «أنا لا أعرف العربية ولا أفهم مما تقولون شيئاً، اذهبوا وعودوا في وقت آخر ريثما أجد من يساعدني». هكذا تبدو الأنثوية في أحد جوانب تمظهراتها الجميلة. ومثل عائشة خان تبدو الأم كذلك، وهي لا تأخذ بتلك المقولة التي ترى بأن السكوت من ذهب. ومن هنا فإنها على امتداد القصة، لم تتوقف عن ردع ابنها ورفض ما يحلم به.

لقد وقع اختيارنا على الأنثوية في القصتين بالنظر لأهميتها في الحياة. وينبغي أن لا يفهم من هذا أننا أمام اختيار اعتباطي وأن الأنثوية لا وجود لها، وإنما لأن المتن في القصتين يحتم ذلك، فهي شاغل القاص الأهم، ومن أجل الانتصار لها أصبحت البؤرة التي يجتمع المتنان حولها. ولو لم تكن الحال كذلك، فإن القاص ما كان ليضع مفردتي الأم والجدة في عنواني القصتين. إنه في هذا الاستخدام يكون قد مهد الطريق حتى أمام القارئ لاكتشاف ما وراء الظاهر وفي الأعماق. ومما يمكن استنتاجه أن القاص من حيث أنه كان يخطط لذلك، تماهى كسارد في الشخصيتين، وتعامل معهما على اعتبار أنهما تنطقان بلسانه، وتعبّران عما استقرّ في وعيه وعقله حول الأنثوية، وبذلك جاء القول حول تخصيب المعنى، الذي من الخطأ الفادح القول بأنه ينحصر في قضية نسوية فردية أو خاصة. والخصب الذي نقصده لا يرتبط بالأطروحات الفكرية حول الأنثوية وحدها، وإنما بعلاقتها بالواقع، الذي هو الواقع الكردي الذي يتعرض فيه الكرد كشعب إلى عملية سحق مرعبة.

ولما كانت الأنثوية مما لا تستقيم الحياة بدونها، فإن حياة الكرد هي الأخرى وكما نستنتج، لا يمكن أن تستقيم هي الأخرى إن لم تواصل الجدة عائشة خان القبض على جمرة حب الأرض والناس، حتى وهي في المنافي البعيدة، أو كما يقول القاص «من كثرة ما روت الجدة من الوقائع والأحداث، أغبشت الدنيا، وصاح الديك، وهذه علامة الحياة الريفية في الأحياء المحيطة بلندن».

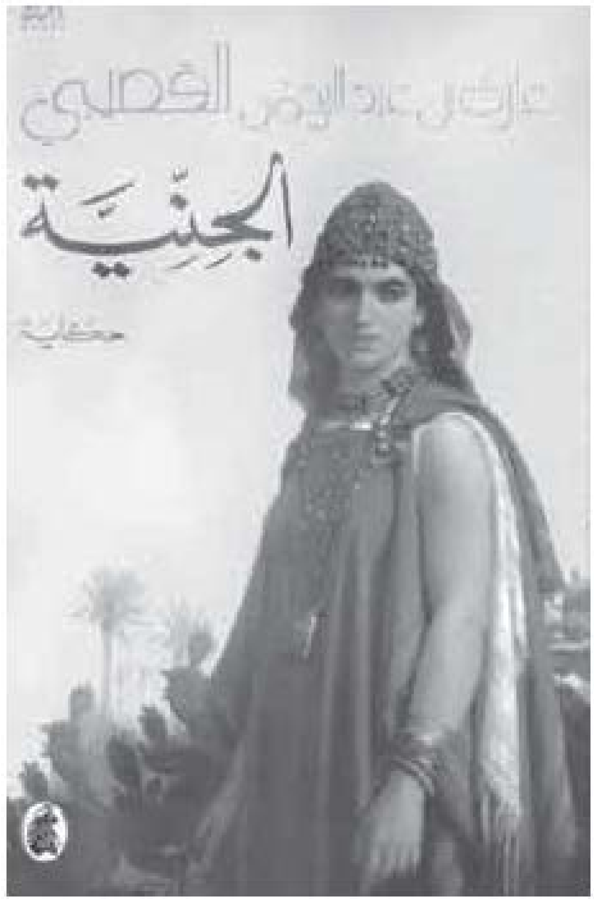
لا يغيب عن أذهاننا أن الأنثوية التي أبدع عند الحديث عنها يونج، والتي تعاظمت لاحقاً في عيون أتباعه، هي القوة الأصلية النمطية للترابطية – بمعنى الترابط بين البشر. وهي القوة نفسها التي نجد انعكاسها في سلوك كل من الجدة والأم على حد سواء. إنهما في قوة الأنثوية التي يتمتعان بها، تربطان الناس وتجمعانهم ببعضهم من أجل تحقيق هدف مشترك، مثلما تجمعان حولهما كل من سيروان والابن، فهل نقول في نهاية هذه الدراسة بأن الجنوسة بنية ثقافية، وأنها لا أساس بيولوجي لها؟ وإلى هذا أيضاً، هل ترتبط الخصائص العقلية والقدرة على التسيّد الفكري بالجنوسة؟ ليس المقصود هنا الكشف عن الأفكار التي نحملها ولا تقريب شكل الكوزمولوجيا التي نؤمن بها، وإنما الغاية الكشف عما في عقل القاص الذي يرى بأن الجنوسة بنية ثقافية أولاً، وأنها لا أساس بيولوجي لها في الواقع الخلقي للأنثى. ولعله بسبب هذا منح كلا من البطلتين خصائص عقلية فائقة الحدة، وقدرة على التسيّد، كانت جميعها حكراً على الرجل، ومن هنا روعة القصتين، وسبب الحديث حول تخصيب المعنى.

---

* قصص تأبى المنفى أينما رحلت، فاضل كريم أحمد، تقديم وإشراف: غسان نعسان، منشورات مجلة كه لاويز، السليمانية- العراق، 2009.

جنية غازي القصيبي

هشام بنشاوي



رغم الطفرة الروائية التي عرفها المشهد السعودي خلال السنوات الأخيرة، بفضل روايات تعزف على أوتار التابوهات، علماً أن نصوصا كثيرة تفتقد للعمق،، فلا ينكر إلا جاحد المكانة الرفيعة للراحل، متعدد المواهب غازي القصيبي- الذي ملأ الدنيا وشغل الناس- في الأدب السعودي.

لقد اختار غازي القصيبي أن يصنف عمله السردي «الجنية» حكاية، كما هو مثبت على الغلاف، ويشير في الفصل الأول، على لسان الراوي، وهو أستاذ جامعي متقاعد- أن «الحكاية كلمة محايدة تريحني من تقعرات النقاد ونقد المتقعرين»(ص،17).

في هذا الفصل يتحدث السارد (ضاري ضرغام الضبيّع) عن نشأته الاجتماعية والتعليمية، ثم اختياره - بسبب تفوقه الدراسي- من طرف شركة أرامكو لدراسة هندسة البترول في الولايات المتحدة، لكنه يختار هناك التوجه إلى الانثروبولوجي (علم الإنسان)، وبعد عودته للوطن، يعمل باحثاً في أرامكو، حيث تسند إليه الشركة إنشاء «إدارة الدراسات العامة»، ويعمل مع زملاء سعوديين وأمريكيين على إعداد دراسات عن الفرد السعودي وعن المجتمع السعودي.

ومع انتقال ملكية الشركة إلى الدولة لم يعد لتلك الإدارة أي دور، وانتقلت الدراسات الانثروبولوجية السرية مع وثائق أخرى إلى تكساس، لكن السارد كان يحتفظ بنسخة سرية من

باحث مغربي

كل دراسة، فشكلت مصدراً من مصادر كتبه عن الفرد والمجتمع السعوديين، التي نشرها لاحقاً. وبعد التقاعد، ستتاح له فرصة إنجاز هذا الكتاب. وفي الفصل الثاني يتطرق إلى قصة حبه المجهضة، حيث سيتعرف في مطار الدار البيضاء على فاطمة الزهراء شافعي، المضيفة بشركة الطيران، واسمها فاطمة الزهراء، ويتعاهدان على الوفاء، لكن والده يعارض مشروع الزواج: «المشروع المشرقي/ المغربي»، وعند عودته يعلم برفض أبيها للزواج، لكن خالها يبارك الزواج. وفي آخر يوم، سيفاجأ وهو في طريقه إلى المطار بأن المكان يشبه ما رآه في الحلم.. فتؤكد له فاطمة أن المكان مقبرة الشهداء، وحين هم بقص ما رآه في الحلم غيرت مجرى الحديث. وقبل أن تقلع الطائرة اعتذرت له على تقمص شخصية غير شخصيتها، وأبلغته أن فاطمة الزهراء توفيت ودفنت بمقبرة الشهداء، وسلمته ورقة ما عليه سوى حرقها إذا أراد رؤيتها. وفي الطائرة، تسيطر عليه فكرة تعامله مع جنية، ولم يخرج الورقة من جيبه إلا بعد يوم وليلة من مغادرة الدار البيضاء. فلم يجد في الورقة سوى عائشة... اسم الجنية.

ويستهل السارد الفصل الثالث بتذكر معلوماته عن الجن، قبل أن تدخل عائشة حياته، وتبدأ بمعرفته المحلية، حيث اشتهرت الجنية «أم السعف والليف» في الإحساء، التي يرهبون بها الصغار، وحين يكبرون يخبرونه أنها ليست سوى النخلة، وتليها في الشهرة «أم حمار»، وكل قصصها تتعلق بالكبار، وتنتهي كل حكاياتها بأن تظهر قدمها الحمارية للضحية، وبين هاتين الجنيتين المرعبتين الجني الظريف «دعيدع»، ثم هناك «أبو درياه»، الذي يظهر في الظلام من أعماق البحر، بالسفينة التي ينام بحارتها، وبالمنطقة الوسطى بالسعودية هناك «السُّعلوه»، وهو من آكلي اللحوم البشرية، ويرجح السارد أنها «السعلاة»، التي وردت في النصوص التراثية، وهناك «الوهوة» وهو جني على شكل كلب ضخم يهاجم الكبار والصغار، وهناك جني مغمور ببعض المناطق اسمه «أبو سلعافة»، لا تذكر الحكايات سوى طوله وقدرته على التشكل في أجسام مختلفة. وفي الحجاز هناك «الدُجيّرة»، وتسمى بالمدينة المنورة «الدُّجّيلة»، وهي تتقمص شخصية عجوز مسكينة تسأل العابر أن يدلها الطريق، وحين تنفرد بضحيتها تمص دمه حتى الموت. وهناك «الغولة» المشهورة بمختلف أنحاء الوطن العربي، وتعرف في التراث بالغول. ثم هناك بالمدينة المنورة «أبو قرون»، وفي منطقة الجنوب، لاسيما عسير فرقة الجن «سبعة» المكونة من سبعة أفراد، المتخصصة في إيذاء البشر، وذلك باختطاف الأطفال وأحياناً الكبار، ويشير الراوي إلى أن بعض مناطق الجنوب تتجنب نطق هذا الرقم تفادياً لحضور الفرقة، وينطقون بدلها «سمحه»، وهناك الذي يتقمص شكل جمل، ويطارد الأطفال في الظلام: «قعود حايل»، ثم «الهول» الذي يطارد الصغار، ويساعده «أبو رجل يد» و«أم ليول».

ويرى الكاتب أن هناك عوامل نفسية واجتماعية تجعل حكايات الجن منتشرة ومقبولة، أهمها نقل المسؤولية عن تصرفات بشرية من أصحابها إلى الجن، ثم انتشار الإيمان بأساطير الجن واللجوء إلى المشعوذين، ويؤكد أن الجاحظ سبق فرويد ودوركهايم في معرفة الأسباب التي أدت إلى انتشار أساطير الجن. وفي نهاية الفصل يتساءل السارد: كيف لطالب دون العشرين، يحمل كل هذه الذكريات، التي تجعل الدنيا تدور به، كلما فكر في الجن، وفي يده ورقة مطالب بأن يحرق الورقة إذا أراد رؤية حبيبته التي ماتت ودفنت، كيف سيتصرف؟

يعيش السارد تمزقاً داخلياً بين معارفه وبين أسطورة إحضار عشيقته الميتة بتقريب عود الثقاب من الورقة، وينتظر المعجزة، مشتتا بين العلم والأسطورة، بين ما تعلمه في الجامعة وما عاشه خلال أسبوع أسطوري، ويستحضر حادث الجد وسر

تسميته بالضبيّع، عندما نسيته القافلة، وحين انتبهوا لفقدانه وعادوا للبحث عنه وجدوا أنثى ضبع ترضعه، وعند انتهائها دخلت الكهف وتركته، ولما بحثوا عنها بالداخل لم يجدوها، فأدركوا أنها جنية. وأكد ضاري لنفسه قرابته للجن، وبيد مرتجفة، حرق الورقة وبدأ يرقب الدخان الأزرق، الذي ملأ الغرفة.

الجني قنديش يربك غازي القصيبي :

من الدخان ينبثق شاب من الجن بملامح عربية يطلب منه ابتلاع حبة تشبه قرص الأسبرين، ويطلب منه مغادرة الشقة قبل أن يأتي زميله ويراه، وفي الفندق سيعرف أن اسمه قنديش بن قنديشة، والكاتب هنا استعار مع بعض التحوير اسم الجنية الأشهر بالمغرب (عائشة قنديشة)، وقد استثمر أسطورتها ببراعة الكاتب المغربي مصطفى لغتيري في روايته البديعة «عائشة القديسة».

وسيعرف السارد من الشاب أنه تزوج خالته عايشة قنديشة، وهي التي تزوجها السارد، ويصارحه قنديش برغبته القديمة في أن يصير جنياً مستأنساً.. للتعرف على عوالم الإنس، وينتقل إلى الحديث عن الإلهام الشعري وعلاقة شعراء الجاهلية بوادي عبقر، وهو ما سيتبخر مع صدمة الحداثة، فيبدأ شعراء الإنس بالحديث عن المعاناة والتجربة والقلق الوجودي، متناسين أن كل الصرعات الشعرية من إنتاج عبقر- حسب قنديش-، فيعترض السارد بأنه ليس دارساً للأدب، وإنما للانثروبولوجي. ويواصل الجني انتقاده لبعض الكتب التي تتحدث عن القدرة عن تسخير الجن، وتهافت الناس عليها أكثر من بقية الكتب. ويناوله قرصاً آخر فيغرق في النوم، وكان مستعجلاً لمعرفة متى سيقابل عائشة.

بعد استيقاظه يواصل قنديش حديثه، بعد أن سأله الراوي عن ولعه بعوالم الإنس، ويصحح له بعض المعلومات الخاطئة والشائعة عن الجن، منها أن صفوة الصفوة فقط من تستطيع تقمص شكل الإنسان والحديث بلغته. وفي آخر لقائهما يناوله ورقة.. رسالة من عائشة، ويتفق معه على اللقاء بعد أسبوع، كمهلة للتفكير... في الأمر. ويناوله ظرفاً ويغادر...

وفي الفصل الموالي، يستعرض السارد الكتب التي تطرقت للآراء الفقيهة والقواعد الشرعية الخاصة بزواج الإنس بالجن، وبعض حالات الزواج في كتب التراث والكتب المعاصرة، حين عرفت أن زوجته جنية. المدهش أن القصيبي يحول روايته إلى ما يشبه دراسة بالاقتباسات الموثقة، دون أن يحس القارئ بأي خلل سردي أو محاولة القصيبي فرض معلومات ما عليه. وفي آخر الفصل، ينبه السارد القارئ إلى ضرورة عدم تصديق كل ما قد يقرأ عن قصص الزواج المختلط، وذلك بناء على نصيحة صديقه قنديش. وفي الفصل التالي يتحدث عن ظاهرة عيشة قنديشة – أو كما يرمز لها بـ (ع.ق)- من خلال كتابين لباحثين مغربيين، متناولين صورتها في المخيال الشعبي، وكذلك المرجعية التاريخية لهذه الأسطورة، وقد يتقبل القارئ كل هذا الفيض من المعلومات باعتبار أن سارد الرواية مهتم بالتحري عن زوجته الجنية، لكن المثير للانتباه تلك الإشارة التي أنهى بها هذا الفصل، متحدثا عن ذلك الأستاذ الأوربي، الذي كان يعد بحثا عن عيشة قنديشة واضطر إلى حرق كل ما كتب عنها، ومغادرة المغرب بعد تعرضه لحوادث متلاحقة وغامضة.

وفي الفصل العاشر يوظف غازي القصيبي تقنية الرسالة، حيث سيتوصل ضاري برسالة من (ع.ق) تشرح فيها الظروف التي جعلتها تتقمص شخصية فاطمة الزهراء، وندمها على قرار الزواج به لإحساسها بأنها خدعته، ثم انتظارها لرده إن كان يريدها زوجة على الرغم من اختلاف ظروفهما ومشاغلهما وعوالمهما.

وبعد هذا الفصل، تفقد الرواية جاذبيتها وجمالياتها الفنية كذلك، حيث يخصص الكاتب الفصل التالي كرد على الرسالة السابقة، يليه لقاء بنفس الشقة مع قنديش، واللقاء حوار مطول عن الإنس والجن، واتفاقهما على شروط الزواج، علما أن العروس تتابع ما يدور بينهما، من خلال الاتصال التلباثي، ولا ندري لم قيد غازي نفسه وكذلك بطله بهذا السرد المتلكئ؟

كان بإمكانه أن يحلق بخياله بعيداً، متجاوزاً حتى الاتصال التلباثي بين الجنيين، غير ملزم بالتقيد بمعلومات المراجع الكثيرة التي ذيل بها روايته، كما لو كانت بحثاً أكاديمياً.. مما يؤكد أن شخصية قنديش – وشخصية الأستاذة المشرفة على الرسالة كذلك– مقحمة على النسيج الفني، فلا دور لها تقريبا في البناء الدرامي، إنها مجرد قناع يمرر من خلاله غازي ثقافته الواسعة...

وما يلفت الانتباه فيما بعد تمرد ضاري على هذه السعادة، لأن حياتهما الزوجية تخلو من المشاكل والملل، واتهامها بأنها برمجت نفسها على أن تكون زوجة مثالية، وتعامله كـ «طفل مقدس مدلل»، ويستمر النقاش لينتهي بإعلانها الانسحاب من حياته، وتعود حياة ضاري إلى رتابتها، ويظهر قنديش مرة أخرى على مسرح الأحداث، وبالتالي سيربك السرد ويعرقل مساره، وهو يطلع الراوي على نتائج أبحاثه الإنسية، ولاحقاً، سيغتنم الكاتب فشل الزواج الثاني (مع «آبي» الأمريكية) للحديث عن اختلاف الرؤى والثقافات والسلوكات بين الزوجين، علماً أن سبب هذا الإخفاق سيكولوجي بالأساس، ولم يكن الكاتب بحاجة إلى إبراز كل هذه الفروقات بين عقليتين وحضارتين مختلفتين، وكان بإمكانه أن يطلق العنان لخياله.. إلى أبعد مدى، ويتفادى تمرير معلوماته..

الملاحظ أن الرواية خضعت لبناء صارم، حيث التزمت بانغلاق مكاني، فجاءت الأحداث على شكل مشاهد حوارية داخلية متتالية، وتمت مسرحة بعض الفصول لمناقشة بعض القضايا الإنسانية، كالتكالب على الشهوات والسلطة والمال، فضلاً عن انتصار الرواية للعقلانية، مع الإيمان بما هو غيبي، من خلال ما جاءت به الكتب المنزلة، ومحاربة الشعوذة، مما حال دون تحليق الرواية في عوالم فنتازية، فحرم القارئ من متع سردية مشوقة كان يتوقعها من رواية تتطرق إلى عالم الجن، لا سيما وأن الفصول الأولى كانت لافتة وتعد ببهجة سردية كبرى، وهذا ما تؤكده النهاية المخيبة للأمال، فقد جاءت فاترة نوعاً، أشبه بنهايات المسلسلات التلفزيونية، التي يكون المتلقي على علم بها سلفاً.

لست متحاملاً على صاحب «شقة الحرية»، الرواية التي بهرتني كما الكثيرين، حتى أنني كنت، وعن غير قصد السبب في ضياع النسخة التي استعرتها من صديق، ومررتها لصديق آخر.. أوهمني بأنه استأذن صاحبها لاستعارتها مني، وسيسلمها له بنفسه، وطبعا، تعرفون أن الكثيرين يحرصون على عدم إعارة الكتب لأحد، لأنهم على يقين بأنها لن تعود أبداً، وهذا ما حدث لـ «شقة الحرية»، حيث فضل صاحبنا الاستيلاء عليها.

لعل الراحل غازي القصيبي كان يعلم أنه سيثير حفيظة النقاد، فآثر تسمية هذا العمل السردي «حكاية»، بيد أنه تناسى أهم في الحكايات، وهي أنها تلهب خيال القارئ، وأنها تمرر ما تشاء من خلال الأحداث، وليس على لسان الشخوص.

العاشق الجوّابُ في «ناي الراعي»

◄ غسان تهتموني

«في ناي الراعي كلُّ الدنيا إلا ناي الراعي»، قولٌ يدورُ على الشفةِ، جرحٌ يداهِرُ في الرئةِ، كمن يحكي...

كمن يحكي (قفا نبكِ).. قفا نبكِ: أعتقتُ القلبَ لكلِّ الناس، لكن من غادرَ مقعدهُ في الصالةِ، بادلَ شرفةَ جرحي الإحساس «كنْ وفي القلب يا شجري العلوي لأهزّك لو لم تفهم الريحُ وفاءك»، إذن هل باحَ لأحدٍ قبلَ الآنَ بموته؟ أمْ ضلَّ الطائرُ طرفاً. كافاً من من شجرٍ شجنهْ. الشاعرُ يوماً يحكي موتهْ. يزجرُ أطرافَ القولِ، ويزيّنُ للعاشقِ حزنهْ. هل قالَ الشاعرُ شيئاً؟ أم فرّدَ بأجنحةِ الصمتِ الصمتَ. إن كانت لغةُ الشاعرِ موتٌ. فلماذا أوغلَ في الملكوتِ الحدقة؟ كانت للشعر القبلة..

فيما احتفلَ النشيدُ من علٍ بحبيبٍ، قريباً كانَ، من (سناء) بطلةِ الجنوب اللبناني لحظةَ استشهادها: «وتناهى صوتُ فيروزَ إلى مسمعيها/ ردّني نحوَ بلادي»، وفي الشيخ يحلمُ بالمطر، أقرّ الشاعرُ في حقيقةِ الأمر، أن ليسَ بينَ المنازلِ أرحبُ من الصحراءِ صدراً، وأدفأُ من قلبها جوهراً. كمْ أطلّ الشعراءُ من فلواتها، وروّضوا الأقدارَ «مارسْ طقوسَ الحزن/ «الصحراءُ فاتحةٌ ذراعيها لحزنكَ/ أنتَ تولدُ حينَ تحزنُ»، وهناك من اشتكى ونافذةُ الغربةِ خارجَ أسفارها «ومن يكُ أمسى في المدينةِ رحلهُ/ فإني وقيّارٌ بها لغريبُ»(1) وبعدُ هل من حزنٍ غيرُ حزنِ الشاعرِ، يذيبُ الأصفادَ ويقهرُ الألم.

«تطيرُ العصافيرُ/ تحملُ حزني/ وجرحي الذي صارَ رايه»، للهِ درُّ الشعراءِ لا تطفأُ لهم دمعه، ولا يروقُ لجباههم ضياء «لا تغنّي/ إن حزني كلّما تطلعُ شمسٌ يتجدّد/ لا تغنّي/ كلُّ حلمٍ في خيالي يتبدّد»، فأيُّ جوّاب عشقٍ أنتَ يا حبيب وأيُّ راحلٍ أنتَ. لمْ ينمِ البدْوُ وفي قلبهِ دُرّةٌ من أذى «هو غنّى/ للعيونِ السودِ/



◄ كاتب أردني

للدفلى/ فقطّعتَ الوترَ/ فلماذا أيها السادنُ قطّعتَ الوتر» إن كانَ لكلّ شاعرٍ غزالة، فإن لشاعرنا «ريماً» يخاطبها «كلّما خنقوا بي وتراً/ أينعَ في روحي وترٌ/ صار لي يا ريمُ/ في ظلّ العيونِ الخضر معبدٌ»، وكمن يشعُّ طمأنينةً ورهبةً رَبّتَ الشاعرُ من بعيد فوق طيفِ حبيبتهِ «سوف أسقيكِ دمي/ عندما تخطرُ في ليلكِ قطعانُ الجفاف» بينَ رومٍ ضاربةٍ في الخصومة، وقلبٍ لا ينامُ على سفر يتقدّمُ الشهيدُ سُليمان خاطر في هيئةِ الطائرِ الرمادي، يتلو أوراقَ اعتماده، مبلّلاً بأندلس الموشح والحضور، مصغياً لزرياب هناكَ...

هكذا يشرفُ الايقاعُ من شرفاته إذن، يغدو عذباً صافياً «يا بلبلاً/ غنّى على أوطانه/ ماذا يفيدُ غناؤكَ الزريابي»وهنا أيضاً، لا يقفُ الشاعرُ مرتبكاً خلفَ رموزه، إنما يفيضُ فيضاً بين شقوقِ الحصى والتراب «ولهُ يفيضُ الدمعُ في قيثارتي/ ويذوبُ في حبّ الديار ربابي»، حين تنأى الحقيقةُ عن منازلها، يصبحُ للعتم يدهُ الطولى، هنا يتداركُ الشاعرُ منزله «أنا والظلامُ على بابِ بيتكَ/ أشلحُ قلبي/ وأشعلُ في كلّ نبضٍ سراجا، فطنُ القافيةِ كان وإن أمسكَ عن الشعرِ بعض الوقت «وأرى الحلمَ يغطي/ بغلالاتٍ من النورِ أشيائي....»، خاطبَ الشاعرُ يوماً ريمهُ، وحمّى الشعرِ أصاب الجسدَ منه، وافترعَ طويلاً منامه، رجاها التّلبثَ في أعماقه، لتكونَ نظيرَ القصيدة «يا عروسَ الحلم لا تبتعدي/ يا عروسَ الحلم لا تبتعدي»، بعد طوافه ذاكَ، اعتملَ الضعفُ والشوقُ، رأى الشبابَ من خلفهِ ولّى «أتيتكِ والفؤادُ يسيلُ أوجاعا/ كشيخٍ حافي القدمينِ/ يبحثُ في صحاري التيهِ/ عن العمرِ الذي ضاعا»...

أمام قريته (العالوك) فاض توسلاً وايقاعاً، كما فاضَ (أسماءُ بن خارجه)، وشكى ما جادت به المهجُ من وله، ﴿إني لسائلُ كلّ ذي طبّ/ ماذا دواءُ صبابةِ الصبّ﴾، وفي استطالةٍ أخرى لأوجاعه، حملَ ما تيسّر في المتاعِ من بنفسجٍ وطيورٍ وضوء، كان أهلاً بريمه، وهي أهلاً به «وأذكرُ أني تطهرتُ ذاتَ مساء/ وأنت تطهرت/ ضمّ الطريقُ حبيبين»، ترى من هي المرأةُ تلك التي أوثقَ لأجلها المفردات، جابَ بطيفها الطرقات، وأحبَّ في ظلالها الوطن «عروسَ الشمس/ يا لحناً جميلاً مفعماً ذاتي/ ويا قيثارةً فيها/ أصوغُ حروفَ آهاتي»...

بعد قصيدة أعادَ الشاعرُ للأسماءِ الوصيّة: ما الموتُ إلّا اكتمال دورةٍ من دورات الحياة، «إنّ موتي كلّما يفقسُ عصفورٌ/ يغني»، ثمّ ما لبثَ أن حلّق الشاعرُ – المغني ، فوق سواحل حلمه، اختصرَ الوطنَ في عينينِ صافيتينِ بدائيتين «خليني أغازلُ حلميَ الورديّ/ في عينين كحّلتا بحبّ الأرض»، هذا هو العاشقُ الجوّابُ، يعانقُ بالنظراتِ سلسلةَ الصوّانِ المصفوفةِ فوق السفحِ «هذي الأرضُ/ ترضعني حليب الرفض» فآخى بين الإنسانِ ومفرداتِ الحياة، «هنا غنّى حجيجُ القمحِ/ منجلاه... منجلي منجلاه»، ليس بعيداً عن صباه، يمّم غرباً شطر من تُشدُّ لها الجباه، «لا تيأسي لا بدَّ من جولةٍ/ أُخرى ومهما امتدّتِ الظلماء»...

ولأنّه تمدّد في المكان، مسحَ الحروفَ بسورةِ الحمدِ، رأى في البلوطة نبضاً من دماه، هزَّ العشقَ بيمناه، «إنّما الحمدُ لمن يحملُ للبلوطِ نبضاً في صدره/ ولمن يجعلُ ماءَ النهرِ دمعاً في الوريد»، لذا عرفَ الفارقَ الفاضحَ بين من يعوي ساخطاً ويسرفُ في المواء... «سأقتُلُهُ قبلَ أن يصبحَ الذئبُ قطاً أكولاً صموتً»، ثانيةً يمجّدُ الصحراءَ، يجعلها عنواناً باسلاً لروحه التوّاقة، موئلاً لنفسه الفارسة «أقيمُ خيامي وأهدمها، وأعري الصحاري بريحي»، وكغيرهِ من الأسلافِ رأى بعدَ عمرِ طفولتهُ، تحاكي حلمهُ العشبيَّ، رأى مزقاً من الضوءِ خبتْ تباعاً تباعا «أنا أدري أنني أخبو/ شعاعًا فشعاعا، كلُّ ما كانَ جنون» تقفُ الكائناتُ في تعالقٍ آخرَ، للحكاية تتوحدُ مع الشاعرِ في رثائه للشهيد فراس العجلوني «فيا أيها النهرُ يا حلمنا المنكسر/ إذا

اشتكت الأرضُ عرياً/ فخذ خبزنا واعطنا للخيول سروجا»، يذكّرنا وطيفهُ يحلّقُ في الساحات، أنهُ أحسنَ الإصغاءَ للإنشاد «هي الحربُ قادمةٌ من سيوقدُ ناري/ ويأخذُ ثأري/ يجيءُ غناءُ الفتى فتلجُّ البراري»، ومن قمرِ نيسانيٍّ مهيبٍ تتجلى قصيدةُ حبيبٍ مزدانةً بالبسيطِ بالصور، طيَّ زهرِ الأقحوان ونسيم الشهداء المرقرق في الأعالي «سلامٌ على الشهداء/ لقد كانت الأرضُ جرداءَ حتّى ثووا في ثراها/ فأينعت الأرضُ خبزاً وفاكهةً ومياها»، وفي قصيدةِ أخرى حشدَ الشاعرُ جملةً من الرموز، مدللاً على العمق الإنساني والديني للأمّة العربيّة، «فقلتُ لبابلَ/ لمن ينحني هؤلاء المصلونَ/ قالت لسيف يقاتلُ/ وكفُّ تردُّ عن الأغنياتِ القنابلَ/، ولأنهُ عاشقٌ وجوّابُ شوارعَ، ارتعشَ في حضرةِ مؤاب، رأى من نوافذه الخضراء، بهجةَ الكرم واصطفاف المجد في الخوابي، فانبتّت الذكرى بيضاءَ بيضاءَ، قصَّ أثراً في البكاء «ما زال وجهك يا مؤابُ رداءَ أغنيتي/ فسبحانَ الذي شدّ المحبةَ في شغاف القلب بينكما/ وآخى»، الوطنُ إذن في وجدانِ حبيب، ليسَ مجرّدَ حصىً وعيون ماء إنهمُ الأحبابُ والأصدقاءُ يقاسمهم الخبزَ والضحكات، أو فتيانَ صدقٍ كما أنشد طرفةُ بن العبدِ يوما «أنا أشتهي

وطناً يشاركني طريقي/ حينَ أرجعُ متعباً للبيتِ وحدي في المساء»...

في يوم آخرَ من أيام مؤاب، يسترجعُ حبيبُ «أليسَ الصبحُ بقريب»، يومَ كان للوطنِ – المنزل، صولته الشهيدة يومَ ألحقَ الملكُ ميشع الهزيمةَ بالأعداء «لمِّي شتاتَ قصائدي فلربّما/ أضحى صباحَ المدلجين مؤابي»...

وبرؤيةِ الكاشفِ الرائي يتوعدُ حبيب اللصوصَ بالويل والثبور، إن واصلوا غيّهم، وتنكروا للحبيبةِ مؤاب «ويلاهُ من أمٍ يباعُ حليبها/ والجوعُ/ يشبعُ/ من بنيها»، وفي ثراء آخرَ يحملكَ الشاعرُ إلى طرقٍ وزهورٍ بعمرِ النافذةِ المطلةِ على الحديقةِ، حديقة الشاعر «للشارعِ الغربيِّ فوّحتُ البخورَ/ نسجتُ أغنيةً بعشرِ جدائلَ خضراءَ» ماذا بقيَ للشاعرِ في القصيدة، بعدَ أن أخذَ الزمنُ دورتهُ، فامتقعَ الجلدُ وصبغَ بألوانه العظمَ «والذكرياتُ نقوشُ أحلامي/ ذبلت... ذبلت/ جفَّ الوردُ/ وأنطقت الحواسّ» قريباً من الذاكرةِ الشعبية، وما تحملهُ عن الأيامِ وأحوالها، كان الفراقُ إحداها «لا تلوموني إذا عدتُ لكم يوماً بلا جفنٍ/ لأني عندما ودعتكمْ يومَ الثلاثاء بكيتْ»، ليسَ هذا فحسب، بل تعاهدت الكائناتُ بعضها بعضا بالدمع والنحيب: «منذُ افترقنا لم تزقزق العصافير على الشجر/ لم يهطل المطر»... وللسماءِ في منازلها شهودٌ على لوعةِ الشاعر، وما أصابَ سنواته من عذاب فكانت قصيدتهُ كما ارادها والده دحنونٌ على دحنون، ونجمٌ مدّ ذراعهُ لنجمه «قمر الأمس مرّ بي اليومَ كهلاً/ داميَ الطرف مثقلاً بالجراحْ/ في بقايا سهر، تبقى حبيبتهُ بعيده، رُغمَ أنها أكثرُقرباً من ذي قبل، فالقريةُ ما عادت هي التي عرفها، وغنّى على أعتابها وتربّى في مغانيها «ولكنّي كلّما نصبَ الوهمُ فوقَ سطوحِ القرى سلّماً ينكسر»، وفي استعادة الصحراء والهودج والظعائن يرجعنا حبيبُ للراحلينَ في البيدِ وأطرافِ الواحات أسفلَ وقبالةِ الطيورِ الجارحةِ المنقضّة من علٍ على الهوادج المصبوغة بالحمرة(2) «دمي هودجٌ تائهٌ في الفلاة/ وروحي يابسةُ الموج/ ماذا يريدُ المساءُ الذي نثّ أحزانهُ في دمي»، إنها إحداثياتُ الحياةِ وتعالق الأحلام وأرجوان المخيله وبريّةُ الاسماء وتفتُّح الرغبةِ القرية، قريةِ الشاعر «ماذا يظلُّ من الحبّ/ حين يغيبُ الحمامُ/ وحين يجفُّ الهديل»، إنّ درجةَ التماهي مع الأشياء وصلت حدّها الأقصى حدّها المشبع بالتلاشي والجنون «أنا سارقُ البحرِ/ سارقُ زرقته المطمئنة/ سارقُ أحلامه ومداده»، هكذا أفردت الزهورُ أحزانها وارتدت لبوسَ الشاعر، أخذت الصالةُ موقعها في مقام الفراغ، هنا رقّ حزنهُ أكثرَ، ففاضت عبراتهُ جنوباً شمالاً، «هل لأنّ الخريفَ خريفٌ/ توزّعتُ بين

الجنوبِ وبينَ الشمالِ/ أم لأنّ الحبيبَ بعيدٌ بكى الوردُ، في مزهرياتِ روحي وزادِ اشتعالي»، لكلٍّ على هذه البسيطة ليلاه، يرمِّمُ معها الفرح والقلق والذكرى، هذا ما يفجعهُ حقّاً «لليلِ أقمارٌ تطرّزُ بالقصبِ أحلامهُ الأولى/ وتنثرُ

في مقاعدِ الصبايا «وأنا وحيدُ الحزنِ يملؤني التعبُ/ لم تنهشِ الدنيا بمخلبها سوايا»..

رغمَ أحزانه المبثوثة في البراري، رغم توسله الإيقاع من بلابله الذابلة، غيرَ أنهُ لم يعثرْ إلى الآنَ على قصيدته التي تذيبُ الحشاشَ وتفتكُ بالنارْ «كلُّ ما أكتبُ لا يشبهني/ كلّ ما أكتبُ لا يشبهُ قلبي المحترقْ»، إنهُ القلبُ الباسلُ ذاتهُ، الذي أعادَ للمدنِ والبوادي أسماءها، وانتزعَ عظمةَ الفاتحين، بعدَ أن تمدّدوا ظلماً فوقَ يافطات الباعة والكتبة «وما كانَ ذاكَ الصهيلُ صهيلاً لمهرةِ طارق/ فوقَ ربى الأطلسيِّ/ ولكن صهيل الدمِّ العربيِّ»، وللشهيدِ خليل الوزير حظٌّ من أشعارِ حبيب، هناكَ على ساحلِ المتوسطِ امتدّت يدُ الأعداءِ، فأصبحَ

باستشهادهِ أي خليلٌ أيقونةً للمحبينَ والشهداءِ «ومضى خليل ليمسحَ الأحزانَ عن وجه التراب/ مضى ليافا قلبهُ قنديلها»، هنا برقَ الحزنُ وأورقَ الثمر، فكانت الثورةُ بنت الجراح والشمع والياسمين «وكانت رايةُ الفقراءِ عاليةً/ تظلّلُ دولةَ الجوعى»... إلى قلبِ الجنوب في «ذاتِ رأس»، سدّدَ حبيبُ البصرَ نحوَ السهولِ والبيوتِ الدامعة، شاهد القصيدة- الغيمة وحسرَ عن الفؤادِ الشاهد - الدمعة، قصفَ من التلالِ الغارَ، لحقَ بصديقه حمدان، وحمدان اجتازَ ببياضه البرزخ، لم يبكِ، لم يضحكْ، امتشق الندُّ محياه: «حنانيكَ قد عرّشت في داليةُ الحبِّ/ وامتلأتْ

بالعناقيدِ روحي/ وغاب الحبيبُ/ حنانيكَ والقلبُ ثلجٌ/ إذا غمرتهُ شموس الجنوب يذوب». المكانُ من المكانة، والمنزلُ من المنزلة، جملٌ طالما نطقَ بها علماءُ الكلام والمتصوفة، أفردوا لها الصفحات وجادتْ بها القرائحُ والأنفس والمخيلة.. في منازلِ أهلي طافَ الشاعرُ المغني، بين منازلِ أهله، فاستحضرَ الجلسات الدافئة تحت وقع الهيل، رأى بياضَ السريرة في الوجوه، أورثهُ ذاكَ شغفاً وولهاً وشوقاً، في منازلِ أهلي وشتِ الطيرُ لحبيب، أنطقتهُ السقوفُ علوّها وأعطتهُ الأبوابُ خفرها والشبابيكُ حياءها والأقواسُ نبلها...

في منازلِ أهلي إنتشى حبيب من وقارِ أبيه، كان كالرغيفِ بين إخوته، احتضنَ العودَ ونثورَ الحصى في فؤادِ النهر «هكذا يا أبي كلّ شيءٍ تلاشى/ ولم يبق من فرح العمرِ إلا الصورُ/ الممرُّ العتيقُ يحنُّ لوقعِ خطاكَ/ وقد جفّ بعدكَ عشبُ الممر»...

في منازلِ أهلي شفّ الشعرُ كثيراً، ترامى صباحُ السهولِ والوديانِ، ورشّ من صغرِ عليه الأبُ حباب الماء، ترفّقتْ به الأمُّ تعاهدتْ أكمامهُ بالريحانْ «لا يحبُّ القصيدةَ إلا إذا شمّ فيها الترابَ وصوت المطر/ والسماء التي يذبحُ القرويونَ أحزانهم تحتها» في «عمدِ البيت» رأى الشاعرُ العمرَ يزحفُ، ويطوي ويهتكُ، رأى ما انتهى إليه الأجدادُ والآباءُ، هنا استشعرَ ألماً ممضاً ووجعاً كهلاً، وهنا أصغى لفلذة كبده محمد فلذّت له الأنفاسُ والزفراتُ، فانكبَّ يصرفُ معهُ الدقائقَ والثواني، كانَ بحقٍّ مرآةً لعينيه، وملاذاً آمناً لكلِّ أنين، هكذا حملَ حبيبٌ قلقهُ طافَ به من منزلٍ إلى منزلٍ، وهكذا عرفَ الفراقَ وامتثلَ للوداعِ في وصيّةٍ كُتبتْ بالرموشْ «فكُن أملي في الحياة الذي أرتجيهِ/ وإن أودت الريحُ بي/ دقَّ وشمي/ فأجملُ شيءٍ على الأرضِ/ أن يحملَ المرءُ وشمَ أبيه...

1- الضابئُ بن الحارث.

2- د. الناقد أحمد وهب روميه.

ظروف وأوضاع العالم الإسلامي عند تأثره بالحداثة

د. محمود الجبارات

في وقت الذي سادت فيه الحداثة، بمعناها الأوروبي، أوروبا فإن العالم الإسلامي تعرض منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى الضعف والوهن في ظل تدهور أوضاع الدولة العثمانية، وتعرض أملاكها ورعاياها للنفوذ الاستعماري الأوروبي الذي أخذ يتسلّل إلى العالم الإسلامي خلال القرن التاسع عشر.

وشكلت معاهدة كوتشك كينارجه، وحركتي التبشير والاستشراق، خلال القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، والتي كان من أهدافها؛ خلق مناخات فكرية وثقافية وسياسية ودينية في بلاد الشرق الإسلامي، تؤدي إلى نزاعات حادة في هذه البلاد يهدف إلى تغيير خارطتها السياسية والثقافية مقدمة حملة نابليون بونابرت ثم نتائج الحملة الفرنسية على مصر عام 1798 والتي كان من أبرز آثارها على العالم الإسلامي حدوث صدمة ثقافية وفكرية.

إذ أن نابليون أحضر معه مطبعة حديثة، ولم تكن المطابع معروفة في العالم الإسلامي آنذاك، وكان تأثيرها المباشر في مجال التناول السهل للكتب والمعرفة، كما أحضر معه بعثة علمية فرنسية متخصصة في أوضاع وشؤون العالم الإسلامي، إضافة لما رافق هذه البعثة من البغايا والمومسات المتحررات.

إن العالم الإسلامي فتح، عينية لأول مرة، على ثقافة وحضارة أوروبية متقدمة في كثير من النواحي المادية من حيث الأسلحة والطباعة وتنظيم الجيش والبحرية، وأساليب صناعية جديدة لم يعهدها العالم الإسلامي، وبالتالي شكلت نتائج الحملة صدمة أولى قوية للعالم الإسلامي وتبعها إرسال البعثات العلمية لأبناء العالم الإسلامي إلى فرنسا.

إن المعهد الذي أنشاه نابليون في مصر اعتبر أول مؤسسة علمية غربية في العالم الإسلامي في العصور الحديثة: وشكلت الحملة ونتائجها بداية لتثاقف مكثف بين الشرق والغرب، والتي أمكن أثنائها امتصاص الثقافة الأوروبية؛ وبذلك فإن التحدي والغلبة العسكرية والحضارية الغربية، وكانت الصدمة الأولى للمسلمين، دفعت قدماً إلى استجابة المسلمين الحداثية إلى وصفها دعاة الحداثة بأنها «عالم جديد ونشأة مستأنفة»(1).

وقد تعمّق أثر التأثير الأوروبي في الوقت الذي كانت فيه الدولة العثمانية قد نزعت إلى الانغلاق على نفسها وكانت تعاني من «جمود فكري وترديد لما ورد في الكتب الفقهية والنحوية والصرفية»(2)، واكتفى العلماء باجترار المعلومات و«تمرد على السلطة المركزية، وانتشار للظلم والاستبداد، فقد احتلت النمسا وروسيا بعض الممتلكات العثمانية في أوروبا، وتقدمت روسيا القيصرية في أسيا واحتلت أراض شاسعة من ممتلكات العثمانيين، واصبحت بلاد الشام ومصر شبه مستقلتين تحت حكم الأمراء المحليين والمماليك... وأستشرى نظام الامتيازات حتى غدا تدخلاً سافراً في شؤون الدولة الداخلية، وتنافساً دولياً على مناطق النفوذ فيها»(3).

وكان العالم الإسلامي، وهو يواجه سيطرة استعمارية أوروبية في أسيا وأفريقيا، منعزلاً لا يتصل بأوروبا إلا فيما تعانيه تركيا من مشاكلها السياسية، فليس هناك اتصال بين الشعوب الإسلامية والشعوب الأوروبية سواءً في العالم أو الثقافة أو الصناعة أو نظام الحكم، وكانت هذه الحالة ممتدة منذ فترة الحروب الصليبية، وأخذت النزاعات المحلية بين المسلمين، والأمية، ثم توقف المسلمين عن إنتاج علومهم

أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر في جامعة البلقاء التطبيقية.

ومعارفهم، وكانت أوضاع الولايات العربية العلمي مقتصر على العلوم الدينية الشكلية، وبعض علوم العربية والحساب لمعرفة الميراث، ويبدو أن الشعوب الإسلامية «ألفت هذه الحالة السيئة... وكراهيتها للإصلاح... فإذا أريد إصلاح الجندية ثارت الإنكشارية وإذا أريد إصلاح القضاء غضب العلماء»(4).

وقد سادت الخرافات وانتشرت الأوهام والتصوف، والتمسح بالقبور والتوسل بالأولياء، وكثر المشعوذون والدجالون، وكان العالم الإسلامي «شيخاً هرماً حطمته الحوادث، ونهكه ما أصابه من ثورات وفساد نظام، واستبداد حكما وفوضى أحكام، وضمور عام، واستسلام للقضاء والقدر»(5).

تأثر العالم الإسلامي بالحداثة الأوروبية في ظل هذه الأجواء لتأت الحداثة وتفجر الصراع بين ما هو مادي وما هو روحي (6).

وقد أخذ التأثير الثقافي الأوروبي في العالم الإسلامي شكل الاستعمار الثقافي الذي بدوره تسّرب عبر سبل متعددة منها العفوي، ومنها المخطط عن طريق سياسات الدول الاستعمارية الأوروبية مثل: الغزو الفكري، عن طريق ترويج الأفكار العلمانية الغربية القائمة على أساس الفكر الليبرالي، مع التركيز ـ في العالم الإسلامي ـ على فصل الدين عن الحياة، ويمكن الإشارة أيضاً إلى حركات «التنصير والاستشراق ضمن الإطار... (التي) نقلت الفلسفات التربوية والأفكار الغربية على أنها مسلمّات علمية، واحتدام الصراع بين الحداثة (التحديث) المقترنة بالتراث وبين التغريب»(7).

كما أن الانبهار بالحضارة الغربية جعل العديد من أبناء الشعوب الإسلامية ينظر إليها على أنها النموذج الذي يجب تقليده والاقتداء به؛ إذا أراد العالم الإسلامي أن يخرج من التخلف والتجزئة؛ دون الالتفات إلى العوامل الموضوعية التي أدت إلى تخلف العالم الإسلامي، والتي تمثلت في الغزو العسكري المغولي ثم الفرنجي وكانت آثارها مدمرة جعلت المجتمع الإسلامي منشغلاً بما أصابه من جراحات، ثم التخلف والانغلاق في أواخر العهد العثماني، في الوقت الذي عاشت فيه أوروبا بعد احتكاكها بالمسلمين في الأندلس والبلقان حيوية ثقافية وحضارية، واستطاعت أن تمر بنجاح بتجربة الإصلاح الديني، ثم عصر الأنوار (التنوير) ثم النهضة والثورة الصناعية التي أفرزت في النهاية انهيار أخلاقي أدى إلى فكرة الحداثة، وبرزت الحركة الإنسانية التي تمجد الإنسان الفرد في ذاته، وقدراته في السيطرة على الطبيعة.

مسارات الحداثة في العالم الإسلامي:

غزت الحداثة بمفهومها الأوروبي، وفي ظل التفوق العسكري والتقدم العلمي والتكنولوجي، العالم الإسلامي بأوضاعه الداخلية المتّردية وبأوضاعه الثقافية الفكرية والعلمية التي باتت في شلل شبه تام؛ لتشكل حالة انفصام، لا تقتصر على قوة محددة أو قطر محدد، بل امتد تأثيرها إلى مجمل القوى والفعاليات التي تُشّكل المجتمع الإسلامي، السياسية والاقتصادية والدينية والثقافية وتصبح بذلك أمام خيارين: «خيار الانخراط في البنية التفكيكية، وفصل الكلمة عن الكاتب والكاتب عن النص، والكاتب عن نفسه أو الانخراط في المشروع الغائب المُغّيب، مشروع إعادة إنتاج (الانا) التاريخية»(8).

وسنحاول، في هذه الدراسة، رصد بعض مسارات الحداثة في المجتمع الإسلامي خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ وقد وجدتُ ابتداءً أن هناك مسارين مميزين الأول سياسي ـ ديني، والثاني ثقافي/ أدبي ـ فني، وسنعرض لأبرز رموز المسارين.

المسار السياسي الديني:

يعتبر رفعت بدوي رافع الطهطاوي (ت: 1873م) أول من كتب في السياسة في العصر الحديث، متأثراً بالحداثة الأوروبية؛ حيث شعر بمدى الاختلاف بين الفكر السياسي الغربي ونظام الحكم في الفكر الإسلامي؛ وكان الطهطاوي

المتخرج من الأزهر؛ والمتأثر بأستاذه الشيخ حسن العطار؛ الذي كان أحد علماء العصر الكبار الذين زاروا معهد بونابرت المصري مدة عشرين عاماً وتعرفوا فيه إلى شيء من علوم أوروبا الجديدة، ولعّل الطهطاوي قد تعلم من أستاذة العطار شيئاً منها وسعى العطار لتعيين الطهطاوي إماماً لفرقة من الجيش المصري الجديد، ثم إماماً لأول بعثة رئيسة إرسالها محمد علي للدراسة في باريس(9)، وقد مكث في باريس خمسة أعوام (1826 – 1831) تعّرف خلالها على الفكر الفرنسي في القرن الثامن عشر بإطلاعه المباشر على كتاب مونتسكيو (روح الشرائع).

وأطلع على كتاب روسو (في العقد الاجتماعي) وتأثر بهما فكان كتابه (تخليص الابريز) «أول أثر يعرّف القراء العرب بأنموذج في الحكم مخالف لما عهدوه»، ومن خلال ترجمته للميثاق الدستوري الفرنسي لسنة 1814م، ووصفه لأحداث ثورة 1830م التي عايشها وقد أدرك أن فكرة الميثاق الدستوري - جهد إنساني يقوم على أساس الفكر السياسي لا على أساس مصادر التشريع الإسلامي - ورغم أنه لاحظ أن غالب ما في هذا الميثاق ليس من كتاب الله تعالى ولا من سنة رسوله (ص) فإنه يرى «مشروعية الأخذ بالنظام السياسي والقانوني للدولة الحديثة» كما أعجب بمبدأ أن الأمة مصدر السلطات، ونادى بالفصل بين السلطات الثلاث التشريعية والتنفيذية والقضائية؛ وطالب بالمساواة القانونية في الحقوق والواجبات، والحرية الشخصية بأشكالها المختلفة (حرية المعتقد، وحرية الدين ... الخ) متأثراً بآراء مونتسكيو في هذا الخصوص. وقد أخذ عليه الحداثيون أن ثقافته السياسية الأوروبية كانت نظرية في المقام الأول(10).

ثم تأتِ تجربة الوزير خير الدين التونسي (ت: 1889) الذي استمد آراءه في إصلاح نظام الحكم من خلال تجربته ممارسة شؤون الحكم، وإطلاعه على النظم الغربية خلال سفراته المتكررة إلى أوروبا، وقد تحدَّث عن برنامجه الإصلاحي في كتابه (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك) داعياً إلى الاقتباس من الغرب؛ بوصف تجربته ليست سوى رجوعاً إلى القيم الإسلامية المندثرة، وفسّر الوهن الذي أصاب الممالك الإسلامية، إنه بسبب ما استشرى فيها من ظلم من حكم مطلق غير مقيد بقانون، ولذلك دعا إلى تقييد سلطة الحكام، والبدء بتغيير نظام الحكم في الممالك الإسلامية، والانتقال به تدريجيا نحو النموذج الغربي(11)، وقد طبَّق بعضاً من أفكاره الإصلاحية خلال عمله وزيراً ومستشاراً لأحمد باي في تونس.

تبع هؤلاء أحمد ابن أبي ضياف (ت: 1913م) صاحب كتاب (إتحاف أهل الزمان بإخبار ملوك تونس وعهد الأمان) الذي امتدح فيه المُلْكَ المقيَّد بقانون، ودعا إلى انتخاب مجلس شورى ليحمي حقوق العامة الإنسانية، ويدافع عنها، مع قناعته أن «منصب الإمامة واجب على الأمة شرعاً»(12).

وكان هاجس هؤلاء المصلحون مقاومة الاستبداد في الحكم، في مختلف أنحاء العالم الإسلامي، وهذا ما دفع عبد الرحمن الكواكبي (ت: 1902م) إلى تخصيص كتاب لبيان الفساد، المترتب عن هذا الاستبداد بعنوان (طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد) الذي جاء فيه «دعونا ندبر حياتنا الدنيا، ونجعل الأديان تحكم في الأخرى فقط، دعونا نجتمع على كلمة سواء ألا وهي فلتحيا الأمة، فليحيا الوطن»، ومعنى ذلك قبوله بدعوة فصل الدين عن الحياة.

وقد كان النموذج الأوروبي في الحكم محل انبهار هؤلاء المصلحين فدعوا إلى تبنية للخروج من حالة الضعف والتخلف التي تردّت فيها الأمة الإسلامية، ولكنهم سعوا باستمرار إلى تمرير إصلاحاتهم السياسية، الواردة آنفاً، بالإلحاح على أن هذه الإصلاحات السياسية لا تتعارض مع الدين الإسلامي، بل هي من مقتضياته، وهم بذلك قد فتحوا باب التفكير في نظم الحكم التي يتعَّين على المسلمين أن يأخذوا بها، «بحيث يكونوا أوفياء لروح الإسلام ولمتطلبات الحداثة في آن»(13).

تبع هؤلاء جمال الدين الأفغاني (ت: 1897م) الذي دعا إلى تبنّي العلوم الفلسفية مقارناً الفلسفة بالنّبوة، معتبراً النبوة صنعة من الصناعات «والفلسفة صنعة من أكمل الصناعات»(14) ومن خلال اتصاله بالتيارات الفكرية العالمية فقد التحق لتحقيق

غاياته السياسية بالمحفل الماسوني الاسكتلندي، ثم المحفل الماسوني للشرق الفرنساوي، ودعا إلى الإصلاح السياسي والتجديدين الديني والدنيوي على أساس عقلي «فالحكم للعقل والعلم، حتى ولو كانت حقائق العلم، وأحكام العقل، لا تُرضي العامة؛ الذين يساندون رجال الدين وتجار الديانات والتأويل؛ شريطة عدم تناقضه مع النص العام للقرآن الكريم، وربط التفسير بالحقائق العلمية الحديثة، ولذلك شبهه الشيخ مصطفى صبري بأنه «جاء لينشئ مذهباً جديداً في الإسلام ... تمشياً مع روح العصر ومتطلبات التطور»، واصفاً إياه بأنه يشبه لوثر وكالفن «وثرثرتهم عن الكنيسة بهدم القديم وإحلال دين جديد» وقد تورط الأفغاني في الاغتيال السياسي حيث شجَّع على قتل الشاه ناصر الدين شاه إيران وتآمر لاغتيال الخديوي في مصر.

لحق بالأفغاني تلميذه محمد عبده (ت: 1905م) الذي اهتم بالإصلاح الأخلاقي والاجتماعي والتعليمي، أكثر من اهتمامه بالإصلاح السياسي في معناه الاصطلاحي، واهتم بالتأكيد على مدنية الحكم في الإسلام، وأن الأمة هي صاحبة الحق في السيطرة على هذا الحكم، ومعنى ذلك «أن أشكال الحكم التي عرفها التاريخ الإسلامي غير ملزمة من ناحية، وأنه لا حرج من الاقتباس عن الغرب من ناحية أخرى»(15) وقد احتل إصلاح العنصر القومي، والأمة المصرية (وليس الإسلامية) مركزاً مهماً في تفكيره «بلغ حد الاستعداد لتأييد التدابير العنيفة ... ورضي بالتعاون مع البريطانيين، وكان على صلة طيبة مع كرومر وسائر البريطانيين»(16) ومسايرة» للحداثة نفى محمد عبده الصبغة التأريخية عن القصص القرآني في تفسير المنار.

وخلف عبده تلميذه أحمد لطفي السيد (ت: 1963م) رئيس تحرير (الجريدة) وكان أحد مؤسسي حزب (الأمة) الذي أنشأه تلاميذ محمد عبده على أساس من المبادئ التي دعا إليها. وكان السيد ورفاقه متأثرين بالفكر الأوروبي على أساس سيطرة العقل، واتساع أفق الحرية الفردية، وازدياد التخصص والتشابك وحلول العلاقات القائمة على التعاقد الحّر والمصلحة الفردية محل العلاقات القائمة على العادات والأوضاع الراهنة، وتأثروا كذلك بالمفكر القومي غوستاف لوبون وفكرته القائلة «بأن لكل شعب بُنية ذهنية ثابتة تتكون بالتراكم التاريخي البطيء ولا تتغّير ببطء إلى حد ما»(17).

ولم يدع السيد ولا حزب الأمة إلى إخراج بريطانيا من مصر بالقوة «أما الأمة الإسلامية فكادت تقع خارج نطاق تفكيره، فهو لم يرفض فكرة الدولة الإسلامية، ولكنه تجاهلها، معترضاً ضمناً بأن لا علاقة لها بقضايا العالم الحديث»(18) وتبعه على عبد الرازق (ت: 1966م) الذي تخّرج من اكسفورد، ونشر كتابه: الإسلام وأصول الحكم، عام 1925 وإدعى فيه بأن لا وجود لما يسمونه بالمبادئ السياسية الإسلامية؛ وأن الخلافة ليست جزءاً ضرورياً من الدين الإسلامي؛ «فلا القرآن والسنة نصا عليها، ولا الإجماع انعقد عليها، كما أن وجودها التاريخي لا يعني ضرورة استمرارها»(19) وإن الرسالة النبوية روحية صرفة، ووحدة الأمة لا تقوم على وحدة الدولة(20) وأن الخلافة «كلها خطط سياسية صرفة، لا شأن للدين بها، فهو لم يعرفها ولم يُنكرها، ولا أمر بها، ولا نهى عنها، وإنما تركها لنا لنرجع فيها إلى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسية... ولا شيء في الدين يمنع المسلمين أن يسابقوا الأمم الأخرى في علوم الاجتماع والسياسة كلها، وأن يهدموا ذلك النظام العتيق الذي ذلوا له واستكانوا إليه، وأن يبنوا قواعد ملكهم، ونظام حكومتهم، على أحدث ما أنتجته العقول البشرية، وأمتن ما دلت تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم»(21).

وجاء دعم آخر لنظرية عبد الرزاق من خالد محمد خالد، وهو عالم أزهري كذلك، متأثر بالأفكار الغربية واصدر كتابه: (من هنا نبدأ) عام 1951 أي بعد ربع قرن على كتاب عبد الرزاق، هاجم فيه من أسماهم بالكهنة «أي الذين يُكرّسون باسم الدين الجهل والإيمان بالخرافات، والتخلف والفقر والتفاوت الطبقي» معتبراً أنه «لم يبق أمام الحكومات والمجتمعات التي تحترم دينها وتحرص عليه إلا أن تبادر، بكل وسيلة مستطاعة، إلى عزل هذه الكهانة الخبيثة وتنقية الدين من شوائبها حتى يظل ولاء الناس له وإعجابهم به» وإن تجارب

الحكومات الدينية فاشلة «وفي العمل على عودتها انتكاساً إلى الأوتوقراطية المرهقة التي تخلّصت منها الإنسانية بمشقة وكبد... وفي مزج الدين بالدولة فقداناً للدين والدولة معاً... ليؤكد أن الحكم الديني مهما بدأ سليماً صالحاً فإنه ينتهي لا محالة إلى جحيم لا يطاق وإلى ملك عضوض»(22).

ورغم افتقار خالد محمد خالد إلى «روح الابتكار في التفكير، اللباقة في الأسلوب»(23)، فإنه استطاع أن يبث أفكاره الجديدة عن الدين الإسلامي، وأصبح الدين الحقيقي لديه «مجرد ينبوع للقوة والأخوة والمساواة» ولم يعد الدين لديه عقيدة ونظام حياة بل موقفاً روحياً، وإن الدين الذي يتدخل في الحقل العلماني هو، في نظره دين زائف، «وآلة بيد الكهنة في سعيهم لاقتناص السلطة»(24).

سار في نفس الاتجاه وتابعاً له د. محمد أحمد خلف الله الذي أعد ونشر أطروحته المعنونة «الفن القصصي في القرآن الكريم» عام 1981، وخلاصة ما حاول خلف الله أن يثيره أنه طبق منهج لانسون (Lanson) الأدبي في التحليل على قصص القرآن الكريم مستفيداً من المبادئ «الحداثية» التي طبقها محمد عبده في تفسير المنار؛ والتي نفى من خلالها الصبغة التاريخية للقصص القرآني واعتمد في ذلك المقاربة الأدبية، التي كان أستاذه أمين الخولي من دعاتها، وانتهى خلف الله إلى أن «ما بالقصص القرآني من مسائل تاريخية ليست إلا الصور الذهنية لما يعرفه المعاصرون للنبي (صلى الله عليه وسلم) عن التاريخ، وما يعرفه هؤلاء لا يلزم أن يكون هو الحق والواقع، لأن القرآن الكريم كان يجيء في بيانه المُعجِز على ما يعتقد العرب، وتعتقد البيئة ويعتقد المخاطبون».

كما أنه أدعى بوجود القصة الأسطورية في القرآن الكريم، وأن مصادر القصص القرآني مستمدة من البيئة التي نزل فيها القرآن؛ ولكن «مجرد الذهاب ببعض الإشارات العابرة ... كان يخشى منه تقويض النظرية الإسلامية التقليدية في الوحي، وهي النظرية القائمة على اعتبار النبي وعاءً سلبياً يبلغ ما كلف بتبليغه فحسب... وتجريد النص المقدس في إطار هذه النظرية من صبغته الإلهية المفارقة واللاتاريخية»(25).

والملاحظ أن هؤلاء المفكرون المسلمون، بتأثرهم بالحداثة الأوروبية وبتقاربهم الثقافي والزمني، حاولوا فهم الإسلام فهماً جديداً على أساس فكر الحداثة؛ متأثرين بالمفاهيم والطروحات والأفكار التي سادت أوروبا في فترة أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ودعوا إلى تبني مفاهيم غربية في السياسة والدين والتفسير التاريخي للأحداث محاولين تجاوز أو اختراق ما هو مقدس إسلامياً.

المسار الثقافي الأدبي- الفني:

كان من أوائل من تأثر بالأفكار الأوروبية أدبياً فارس الشدياق (ت: 1887م) وهو ماروني من لبنان، اعتنق البروتستانتية، وعمل مع البعثة الإنجيلية الأمريكية في لبنان، ثم سافر منها إلى مصر ومالطا، وسافر عام 1848م إلى بريطانيا للاشتراك في وضع صيغة عربية للعهد الجديد «الإنجيل» ثم أقام في باريس، وقارن الحياة الأوروبية مع الحياة الشرقية مفضلاً الأولى(26) ثم جاء بعده بطرس البستاني (ت: 1883) وهو ماروني ومن لبنان أيضاً، وطدّ علاقته بالمراسلين الأميركيين الإنجيليين، واعتنق مذهبهم وساعدهم على ترجمة التوراة إلى العربية، وعمل بالتدريس في معاهدهم، وفي العام 1863م أسس المدرسة الوطنية على المبدأ الوطني وليس الدين(27)، واصدر قاموسه «المحيط» ودائرة المعارف، ولكن جهوده انصبت على نشر فكرة أن الشرق الأدنى لا ينهض إلا بالإطلاع على فكر أوروبا الحديثة واكتشافاتها.

ويمكن تصنيف المواقف والمحطات التي مهدت لحركة الحداثة في العالم الإسلامي إلى ثلاث محطات رئيسة حسبما أشارت ديزيرة سقال في دراستها عن نشوء الحداثة في الشرق(28) وهي حركة الديوان أو جماعة الديوان التي ضمت عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، والمازني، حيث دعت إلى التجديد و«إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يُسوغ اتصالهما»، واعترفت الحركة بتأثرها بالأدب الإنجليزي، بالإضافة إلى إطلاعها على الأدب الألماني والإيطالي والروسي واليوناني واللاتيني، وهاجمت شعر أحمد شوقي باعتباره

يمثل شعر الجيل السابق، وكان من مبادئها: «الشعر تعبير عن الذات واسع منفتح كالوجود، والتعبير واسع كالشعر لا ينحصر في قالب ولا يتقيَّدُ بمثال، القصيدة بنية حية ... يجب أن تكون وحدة عضوية تنظر إلى العالم نظرة تركيبية عميقة».

ثم حركة أبولو: وكان من أعضائها أحمد زكي أبو شادي، أحمد محرم، حسن كامل الصيرفي، مصطفى عبد اللطيف الحسرتي، صالح جودت، وأصدرت (مجلة أبولو) منذ أيلول 1932 وكان هدفها خدمة الشعر «خدمة خالصة»، وتسمت بأبولو إله الشعر الإغريقي، وقامت «بالتنظير للشعر الجديد أكثر مما فعلت جماعة الديوان» وكان من أهداف الحركة «مناصرة نهضات الشعر الفنية، والتشديد على النزعة الوجدانية والانحياز إلى الطبيعة، وكسر رتابة الوزن والقافية (الشعر المرسل والشعر الحر) والتجديد بحرِّية كاملة» واعتبرت الشعر المنثور «نوعاً راقياً من أنواع الصياغة الشعرية تعترف به الأمم الراقية».

ثم حركة ما بين الحربين العالميتين وضمت: الشاعر سعيد عقل، إلياس أبو شبكة، صلاح الأسير، صلاح لبكي، أديب مظهر، البير أديب، ويوسف عضوب، ونشأت بعد تفشي التيارين الرومنطيقي والرمزي في الأجواء البيروتية، فنقل الأدباء والشعراء الكثير من نتاج الغربيين ولاسيما الفرنسيين منهم «وكان الشعر الأوروبي هو المثال المحتذى في أوساط هذه الحركة؛ ثم منظور المتوسطية الثقافية، الذي كان محور الاتجاه في هذه الفترة، وقد رأوا أن «عليهم تطعيم التجديد الفني العربي بالمعطيات الغربية» وظهرت بينهم دعوات إلى الصنعة في الشعر والشعر العامي وسادت الشعر روح «الإلهام الناتج عن المعاناة العميقة» وتبنت الموقف الرمزي «كما شاع في الغرب».

كما ظهرت آثار الحداثة كحركة في الأربعينات على يد د. لويس عوض (ت: 1990م) وهو خريج اكسفورد، ومن دعاة العلمانية، والتشكيك بالميراث الديني الإسلامي، وشجع على رفض جوهر الدين والأخلاق، حيث عمل على إصدار مجموعته (بلوتلاند) في أوائل الأربعينات، ثم ظهر شعراء أمثال: بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة، وصدرت مجلة شعر في بيروت عام 1958م التي حّدد مؤسسها يوسف الخال مبادئها بـ «استخدام الصورة الحية، والتجريد اللفظي، والتعبير المباشر، وإبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة وتراث الشعب، وإن الإنسان... هو الموضوع الأول، والأجدر الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، منذ هوميروس حتى اليوم، وتغيير شكل التعبير الفني، فالشكل العاموي القديم لم يعد يستوعب التجربة الجديدة المعقدة، والمتكاثرة الأشكال، وتحوّل مفهوم الشعر الحديث إلى رؤيا هي بطبيعتها كما يقول أدونيس قفزة «خارج المفاهيم القائمة»، ونزع المشروطية السياسية والدينية، والعقلية الحديثة حسب يوسف الخال وهي «العقلية المتحررة من جميع المفاهيم المتوارثة، بحيث تتيح لها هذه الحرية أن تُعيد النظر في هذه المفاهيم جيلاً بعد جيل، بل يوماً بعد يوم، فلا يتبناها لكونها مفاهيم موروثة... وينعكس تبنيها على مجمل حياة الشخص».

وقد عرض هؤلاء الشعراء إلى سير بعض رواد الحداثة الغربية وآرائهم وكان هاجس ادونيس مثلاً هو «الاختيار» كما في قوله:

لا الله اختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عيني

ثم يقول:

نمضي لا نصغي لذلك الإله

تُقنا إلى رب جديد سواه.

ويمثل شعره هذا تمرداً فاسقاً على جميع ديانات الوحي؛ وليس على الإسلام وحده، ويدّعي يوسف الخال أن الحداثة «موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها... هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيّرها الدائم ولا تكون وقفاً

على زمن دون آخر، مسترسلاً... لم يعد يُجدي نفعاً ما أفرزه الفكر الماضوي من تصورات له، ومن تقاعس في محاولة تخطي الذات... لم تعد الهوية الماضوية صالحة لإنسان الحاضر».

وفي الوقت الذي لم يتسلم فيه الأدباء والشعراء السابقين أية مناصب هامة ويحاولوا تطبيق بعض أفكارهم الحداثية؛ إلا أن طه حسين قد فعل ذلك، كما سيرد لاحقاً، وكان طه قد ولد في قرية من قرى مصر العليا عام 1889م لعائلة فقيرة، وفقد بصره في سن مبكرة، ودرس في كُتّاب إسلامي في البداية ثم سافر للأزهر في سن الثالثة عشرة ولم يعجبه الأزهر كثيراً، ولكنه لعب دوراً جوهرياً في تنشئته حيث تعرف في الأزهر على أفكار محمد عبده، واستمع إلى محاضرة أو محاضرتين من محاضراته، والتحق بحلقة لطفي السيد وأسرة جريدة (الجريدة)، ودرس اللغة الفرنسية، واستمع إلى محاضرات الجامعة المصرية الجديدة التي كان يلقيها «كبار مستشرقين أوروبا وأمريكا؛ أمثال: ليتمان ونالينو وسنتيانا، ثم ذهب إلى فرنسا عام 1915م حيث مكث أربع سنوات للحصول على الدكتوراه من السوربون، وكانت عاملاً حاسماً في توجيه تفكيره حيث أطلع على مؤلفات اناتولي فرانس، واستمع إلى دروس دوركهايم، ووضع رسالة عن ابن خلدون، وتزوج بالمرأة التي كانت له بمثابة عينية»(29) وهي فرنسية.

وفي العام 1926 أثار ضجة بعد إصدار كتابه «في الشعر الجاهلي» وطبق فيه أساليب النقد العلمي الحديث على شعر شبه الجزيرة العربية الجاهلي، وذكر أسباباً «تحمل على الشَّكَ في أن يكون هذا الشعر قد نظم فعلاً قبل الإسلام»(30).

ويبرر البرت حوراني الضجة التي أثارها الكتاب بأنها «لأن إتباع مثل هذا المنهج النقدي بصدد النصوص الدينية قد يلقي الشك على أصالتها، أضف إلى ذلك أنه قد يَّدك أسس جهاز العلوم العربية التقليدي الذي نهض عليه الإيمان» وأتبع كتابة هذا كتاباً آخر يُعد أهم مؤلف له في التفكير الاجتماعي وهو كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» الذي صدر 1938م والذي عبَّر فيه عن رأيه، وعقيدة حزب الوفد المصري القومية، الذي انتمى إليه طه حسين والذي كان مرتبطاً «ارتباطاً عميقاً بفرنسا»(31). وكان يعتقد أن مصر المستقلة يجب أن تصبح جزءاً من أوروبا، ودعا بالتالي إلى استيعاب المصريين لمدنية أوروبا نفسها قائلاً: «علينا أن نصبح أوروبيين في كل شيء، قابلين ما في ذلك من حسنات وسيئات ... علينا أن نسير سيرة الأوروبيين، ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرّها، وما يُحبُّ منها وما يُكْرَهُ، وما يُحمد فيها وما يُعاب»(32) وتحاشى طه حسين الخوض في مسالة الفارق الديني بين مصر وأوروبا، وعمد في كتابية على هامش السيرة والوعد الحق إلى سرد قصة الإسلام سرداً جديداً بطريقة تستهوي الوجدان المصري الحديث فهو «يصور لنا النبي بطلاً بالمعنى الحديث، وعثمان رمزاً للضعف البشري، وعلي نموذجاً للحاكم المسلم المنصف» ويرى طه حسين أن الدين مهما بلغت أهميته العاطفية لا يستطيع أن يُوِّجه الحياة السياسية، وأن وظيفة الأزهر تنحصر في أن يكون مركزاً للدراسات الدينية، وليس له أن يُعنى بالتربية العامة وعليه أن يعمد إلى تدريس الإسلام الحقيقي، وهو حسب رأيه، دين الحرية والعلم والمعرفة وأن يلقن المعنى الصحيح للوطنية الإقليمية.

طبق طه حسين بعض أفكاره عندما أصبح مستشاراً لوزارة التربية حيث أسس جامعة الإسكندرية؛ لتكون جامعة متحررة من ضغط الوزارة والجماهير، تكون منفتحة على البحر المتوسط ووريثة لتاريخ الإسكندرية برمته، وعدل منهاج التدريس خلال تسلّمه منصب وزير التعليم العالي، الذي لقي انتقادات واسعة، ولم ينتقد طه حسين النظام الاجتماعي والاقتصادي إلا لماماً وأستنتج أن العلاقة بين العلم والدين محكومة بالصراع، وأنه يفضل الحديث عن المرأة العربية الارستقراطية على النمط الأوروبي، ودعا إلى حوار الثقافات.

ولطه حسين، ولأدونيس، ويوسف الخال، وعبد الوهاب البياتي، تلامذة ومقلدون كثر منتشرون في مختلف أنحاء العالم الإسلامي حالياً.

قائمة الإحالات:

1- عزيز العظمة، الانفتاح على الغرب ونشأة جيل الموسوعيين، مجلة الندوة العدد (2) تموز 2001، ص (32) سيشار إليه لاحقاً: عزيز العظمة، مرجع سابق.

2- علي محافظة، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة، (1798 – 1914م)، لبنان، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع، 1975، ص (11)، وسيشار غليه لاحقاً: محافظة.

3- محافظة، المرجع السابق، ص (12).

4- أحمد أمين، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثالثة، 1971م، ص (8). سيشار إليه لاحقاً: أمين.

5- أمين، مرجع سابق، ص (8).

6- ديزيره سقال، «نشوء الحداثة في الشرق» مقالة في: مجلة الباحث، السنة السابعة، العدد الول، 37، كانون ثاني - آذار 1985، ص (67)، سيشار إليه لاحقاً: ديزيره سقال.

7- حسن حمدان العلكيم، قضايا إسلامية معاصرة، جامعة القاهرة، مركز الدراسات الآسيوية، ص (12 – 13).

8- موفق محادين، ايديولوجيا بلا ضفاف، قراءة في مساهمات الجابري، العروي، ادونيس سمير أمين، فؤاد زكريا وغالب هلسا، اليسار التقليدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة العربية الأولى، 1987، ص (8).

9- سليم ناصر بركات، دراسات في الفكر العربي الحديث والمعاصر، ج1، جامعة دمشق 1994، ص (11) وسيشار إليه لاحقاً: بركات، مرجع سابق.

10- عبد الحميد الشرفي، الإسلام والحداثة، تونس، الدار التونسية، 1991، ص (190 – 193)، سيشار إليه لاحقاً: الشرفي.

11- الشرفي، الإسلام والحداثة، ص (194).

12- ابن أبي ضياف، إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، ثمانية أجزاء أربع مجلدات تحقيق لجنة من كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، نشر كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، تونس «المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية»، ج1، ص (28).

13- الشرقي، مرجع سابق، ص (198).

14- محمود قاسم، جمال الدين الأفغاني: حياته وفلسفته، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1960م، ص (39).

15- الشرقي، المرجع السابق، ص (199).

16- الشرقي، المرجع السابق نفسه، ص (200)

17- البرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة (1798 – 1939) ترجمة كريم عزقول، بيروت، نوفل 1997، ص (164 – 166) سيشار إليه لاحقاً البرت حوراني.

18- حوراني، المرجع السابق، ص (180).

19- حوراني، المرجع السابق، ص (190).

20- الشرفي، الإسلام والحداثة، ص (211).

21- حوراني، المرجع السابق، ص (193 – 194).

22- الشرفي، المرجع السابق، من ص (215 – 219) بتصرف وما بين، (الأقواس هو النص نفسه لدى الشرفي).

23- حوراني، المرجع السابق، ص (359).

24- حوراني، المرجع السابق، ص (360).

25- الشرفي، المرجع السابق، ص (88 – 89).

26- الحوراني، المرجع السابق، ص (106 – 107).

27- الحوراني، المرجع السابق، ص (108).

28- المرجع الرئيس لهذه المعلومات دراسة، ديزيره سقال، مرجع سابق، (57 – 75) وقد أوردت ما اقتبسته عن مقالها بالنص بين قوسين.

29- حوراني، المرجع السابق، ص (331 – 332).

30- حوراني، المرجع السابق، ص (332).

31- حوراني، المرجع السابق، ص (334).

32- حوراني، المرجع السابق، ص (335).

الكتابة كضرورة أخلاقية

◄ زياد خداش

مباغتاً يأتينا، وأخرساً، ولا نملك إزاءه سوى إغماض العينين والصمت والذهول، ألا يعرفنا؟ أيخافنا؟ هو لا يميز بين كاتب قصة وقصاب، أو بين فنان تشكيلي وسائق سيارة أجرة، بلا نقاش يخطف ضوء وجودنا ويرمينا في عتمة مخيفة، ولا يبتسم أبداً، آه لو عرفنا هذا الذي اسمه الموت! لو حدّق قليلاً في عيوننا، لو فعل ذلك لأمهلنا سبعة أيام، لنرتب حقائبنا ونودع عتبات بيوتنا، ونلقي نظرة أخيرة على آخر قصائدنا، وآخر أخطائنا، وآخر نسائنا، هل هو موسم هجرة الأدباء الفلسطينيين إلى الموت؟ عايد عمرو، فيصل قرقطي، محمد القيسي، حسين برغوثي، يعقوب إسماعيل، علاء كاتبة، وووو------------.

وأنا أخربش هذه السطور سرق أيمن النادل المراهق في متنزه رام الله نظرة إلى ما أكتب، فجن جنونه

أنت تكفر يا أستاذ، فالموت حقّ، ولا فرق بين الأديب والإنسان العادي.

طويلاً صمتُّ وأنا أفكر هل سيغضب مني الله الذي أحبه حين اطلب من الموت أن يعطينا فرصة صغيرة لان نلبس ملابس خاصة أو لان نتعطر أو نصطحب معنا الكتاب الذي نحبه ؟ اولنهاتف صديقا بعيدا لنطلب منه أن يسامحنا على خطأ قديم ؟

كيف أقنع أيمن بأننا كائنات غير عادية، نرى ابعد مما يجب، ونحس أكثر من اللازم وإننا منذورون للحب والجمال والعدل، ذهب ايمن غاضبا مني، واصلت أنا كتابة حزني ومنفاي، تصوروا لو خلا العالم من الأدباء والشعراء، تخيلوا معي هذه الكارثة: سياسي أنيق، يجلس بجانب وكيل شركة يبتسمان ويخططان

◄ كاتب فلسطيني.

لاتفاقية مشبوهة، خلفهما في نفس المطعم يجلس تاجر مخدرات مع عاهرة، في مطعم مقابل تماما أو في شارع آخرلا فرق يجلس جاسوس لدولة أجنبية مع سارق سيارات محترف، في الجانب الآخر من المدينة وفي شارع خلفي يقدم رجل مريض لطفل عائد من المدرسة قطعه حلوى، دكتاتور ما في دولة ما يطلق النار على وزير الصحة في اجتماع الحكومة الأسبوعي لأنه طلب منه التظاهر بالاستقالة لتجنب حرب قادمة، صاحب متجر كبير في مدينة صغيرة يصلى بخشوع شديد، وفي نفس اليوم في المتجر يطرد طفلا طلب أن يسامحه في نصف ثمن حبة شوكلاته، مقاول كبير يستأجر شخصين لوضع سيارة مفخخة أمام بيت أثري قديم لتفجيره بادعاء إن الأعداء فجروه، المقاول سيبنى محل هذا البيت مجمع بنايات، مبنى سينما مشهورة يهدم ببساطة لبناء مراب سيارات، هذه المشاهد الروعة ألا تحتاج لإنسان خاص يتفرغ لقطع الطريق أمام الدكتاتور وتاجر المخدرات والعاهرات وسارقي السيارات، و التجار و الجواسيس ؟

ألا يحتاجنا هذا العالم الموبوء بالكذب والجريمة؟

أليس عدلاً أن نكون موجودين بقوة على طاولة أمام طاولة السياسي نحدق فيه،و نبتسم وهو يكذب ؟

أنا لا أتكلم هنا عن حرب مباشرة ،نحن لا نتقن استخدام المسدس ،وبنيتنا الجسمانية هشة، أنا أتحدث عن ضرورة الشعر فقط لتذكير العالم بمفردات مثل الله ، الحب والفراش ، المطر،الموت ،الندى،الصداقة الوفاء،التضحية،النهر، القصيدة ، الموت حق يا أيمن أعرف واعرف إننا كلنا ذاهبون إلى الله تجارا وأدباء وجواسيس وعاهرات .

ولكن تصور أن يذهب الأديب مبكرا جدا ويختفى عن الطاولة بينما يبقى السياسي يأكل بنهم ويكذب يكذب يكذب